

**UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR**

**SEDE ECUADOR**

**ÁREA DE LETRAS**

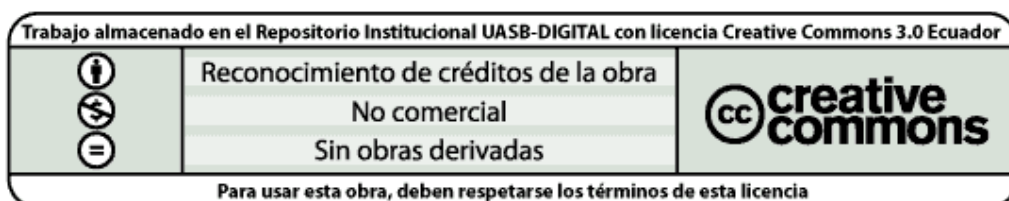
**PROGRAMA DE MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE LA CULTURA**

**MENCIÓN EN ARTES Y ESTUDIOS VISUALES**

**LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL DE LO VISUAL: ESTUDIO DE CASO EN LA VISIÓN  
DE LA VIRGEN DE PIENDAMÓ EN 1971 Y SU CONCRECIÓN ESTÉTICA EN EL  
SANTUARIO**

**ANDREA CALDERÓN VILLARREAL**

**2011**



## CLAUSULA DE CESION DE DERECHO DE PUBLICACION DE TESIS

Yo, Andrea Calderón Villarreal, identificada con pasaporte 48575480 autora de la tesis intitulada “La construcción social de lo visual: estudio de caso en la visión de la Virgen de Piendamó en 1971 y su concreción estética en el santuario”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magister en Estudios de la Cultura mención en Artes y Estudios Visuales, en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

18 de mayo de 2013



Andrea Calderón Villarreal  
Pasaporte 48575480 Colombia

**UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR  
SEDE ECUADOR**

**ÁREA DE LETRAS**

**PROGRAMA DE MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE LA CULTURA**

**MENCIÓN EN ARTES Y ESTUDIOS VISUALES**

**LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL DE LO VISUAL: ESTUDIO DE CASO EN LA VISIÓN  
DE LA VIRGEN DE PIENDAMÓ Y SU CONCRECIÓN ESTÉTICA EN EL  
SANTUARIO**

**ANDREA CALDERÓN VILLARREAL**

**TUTOR: ALEX SCHLENKER**

**TÉSIS ESCRITA EN PIENDAMÓ, CAUCA, COLOMBIA**

**2011**

## **ABSTRACT**

Este trabajo responde a la iniciativa de referir el conocimiento académico adquirido al lugar de origen, de éste modo llevo a cabo un análisis enfocado hacia el papel de la construcción social de lo visual a partir de un elemento identitario relevante para el pueblo colombiano del cual provengo: La visión que tuvo una niña mestiza de once años, de la virgen en Piendamó, Cauca, Colombia en 1971.

La reflexión parte del supuesto de que la aparición de la virgen responde a una construcción social, cuyo repositorio visual es la aparición de la virgen y luego su concreción estética en el santuario; busco explorar la aparición como respuesta a una serie de fenómenos que mantenían en tensión el campo social, los cuales se relacionan directamente con: 1. El origen del pueblo que le otorga la condición de bárbaro en relación a su Otro civilizado fundado en el marco de la encomienda española 2. La aparición de la virgen como mecanismo de tensión cultural 3. Producciones o disputas en torno a la aparición y su importancia para la comunidad.

Esta propuesta se torna relevante en tanto hay un desplazamiento del análisis de lo visual como objeto, hacia las ideas de las cuales es repositorio, esto es hacia la forma en que lo visual es construido a la vez que construye el campo social de las relaciones. La aparición de la virgen es un dispositivo que permite leer mediante los estudios visuales la naturalización de los fenómenos culturales y los significados que perpetua, orientando el análisis hacia los significados reprimidos en ese proceso naturalizador.

El marco de fuentes que componen ésta propuesta consisten en: Entrevistas realizadas en campo, observación y análisis del santuario, revisión, análisis y selección de producción mediática, artística y académica, todo ello a la luz de José Luís Brea, Mieka Bal, Homi Bhabha, Bolívar Echeverría, Alberto Flores Galindo, Michel Foucault, Judith Buttler, Sergei Gruzinski, Enrique Dussel entre otros.

***Quiero agradecer especialmente a la profesora Dora Lilia Núñez Hurtado y a su familia por la valiosa colaboración y aporte en el desarrollo de ésta reflexión, de igual manera al señor Carlos Enrique Cruz Gallego y a todas las personas que como Damián Trochez facilitaron mi trabajo al compartir conmigo sus archivos personales y sus ideas.***

***Sin duda doy gracias a mi tutor Alex Schlenker por sus aportes y por la ardua tarea y atención al leerme, a Daniel Antonio León por su aporte con la diagramación.***

***Por supuesto agradezco a la Virgen a quien en el transcurso de esta reflexión aprendí a encomendarme reconociéndola como síntesis de la fuerza de un pueblo y en esa medida escudo invaluable de tensión cultural.***

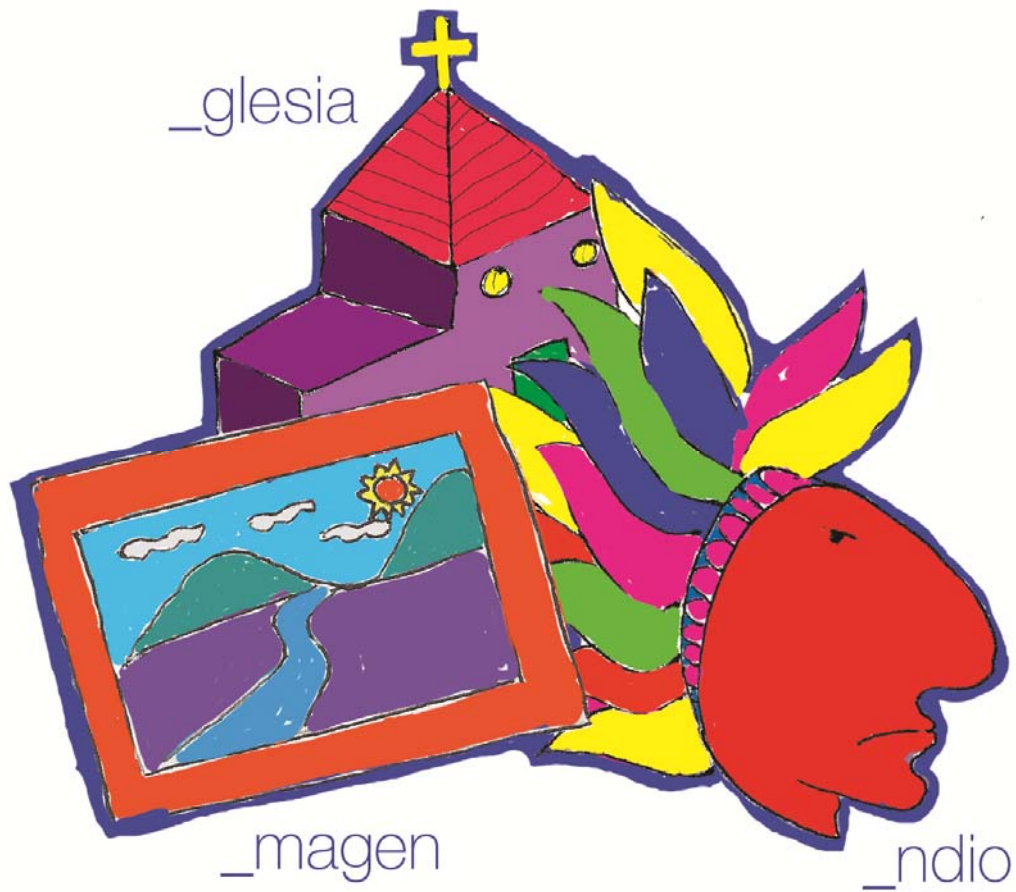
## INDICE

<b>INTRODUCE LAS LETRAS EN LA IMAGEN QUE LES CORRESPONDE.....</b>	<b>8</b>
<b>LECCIÓN UNO: COLOREA LOS ÁNGULOS DE LA MEMORIA.....</b>	<b>17</b>
1. CONTEXTO SOCIAL Y GEOGRÁFICO .....	19
1.1 LOS PUEBLOS .....	19
1.2 MESTIZOS .....	22
1.3 RELIGIOSIDAD .....	23
1.4 LA VISIÓN, REPOSITORIO CULTURAL DE IDEAS.....	25
1.5 INSTITUCIÓN DE LA IMAGEN .....	36
2. EL SANTUARIO RELIGIOSO COMO ZONA DE CONTACTO .....	38
2.1 LA VIRGEN COMO ENTIDAD DE TENSIÓN CULTURAL .....	39
2.1.1 LA VIRGEN PERSONAJE TRASCENDENTAL EN LA LUCHA POR EL PODER INTERPRETATIVO .....	40
3. EL YO CULTURAL BIFURCADO Y LA VISIÓN POLITEÍSTA .....	42
3.1 LAS DOS MUJERES ¿VÍRGENES? .....	50
<b>LECCIÓN DOS: COLOREA LOS CÍRCULOS DEL TESTIMONIO .....</b>	<b>53</b>
1. LA VISIÓN: RELACIÓN ENTRE IMAGEN Y VISUALIDAD .....	54
2. EL TESTIMONIO .....	59
2.1 EL TESTIMONIO TRASCIENDE DEL ÁMBITO INDIVIDUAL Y SE CONVIERTE EN UN ASUNTO COLECTIVO.....	61
2.1.1 PRIMERA ETAPA DE LA MEMORIA: EL TESTIMONIO .....	61
2.1.1.1 LO ANTERIOR A LO QUE SE RECUERDA.....	61
2.1.1.2 CONTEXTO SOCIOCULTURAL .....	62
2.1.1.3 MARCOS SOCIALES.....	63

2.2 LA VISIÓN .....	64
2.3 EL TESTIMONIO .....	65
2.3.1. CONFIANZA EN LAS INSTITUCIONES.....	68
2.3.2. CONFIANZA EN LA EXPERIENCIA.....	69
2.4 SEGUNDA ETAPA DE LA MEMORIA: EL DOCUMENTO, FUNCIÓN VERISTA DE LA MEMORIA .....	71
3. EL SANTUARIO COMO ARCHIVO .....	72
3.1 TESTIMONIO E IDENTIDAD .....	73
4. ANTROPOMORFIZACIÓN DE LA IMAGEN: ENCARNAMIENTO DE LA VIRGEN, EL CUERPO COMO HECHO HISTÓRICO .....	74
<b>LECCIÓN TRES: DELETREA LA IMAGEN .....</b>	<b>82</b>
1. SINTAXIS DE LA IMAGEN .....	85
1.1 LA NIÑA COMO ARTISTA EJECUTANTE .....	85
1.2 LA VIRGEN COMO OPERA PRIMA .....	90
1.3 EL CREYENTE COMO PERFORMER.....	97
1.4 EL ESPACIO COMO OBRA ABIERTA.....	101
1.4.1 CAPILLA.....	103
1.4.1.1 LOS EXVOTOS .....	104
1.4.2 GRUTA.....	105
<b>QUÉ TANTO APRENDIMOS .....</b>	<b>108</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>111</b>
<b>LISTADO DE IMÁGENES.....</b>	<b>116</b>

## INTRODUCE LAS LETRAS EN LA IMAGEN QUE LES CORRESPONDE

*Institución, imposición, investigación, inmaculado y por supuesto **introducción**, son palabras que se escriben con*





En el debate académico respecto a los estudios visuales, han surgido varias corrientes, entre ellas la que apuesta a una suerte de *esencialismo visual*, esto es aquella que comprende la imagen aislada del resto de la cultura, suponiendo que la clave cifrada para entender la cultura se halla en las imágenes mismas y no en las relaciones sociales que las posibilitaron. Otra apuesta desde los estudios visuales intenta articular tales imágenes al resto de las expresiones y modos de ser culturales, para desde ahí construir un relato posible.



Imagen 1

Es a ésta última línea a la que pretende inscribirse éste trabajo, esto es llevando a cabo una lectura que, desde aspectos sociales y sus contextos históricos, conduzca a interpretar las posibles construcciones sociales de lo visual en una determinada comunidad, partiendo de la premisa de que todo lo que concretamente se manifiesta en imagen ha sido previamente construido por una suerte de hábitos sociales, políticos, económicos, religiosos y artísticos de una comunidad.

En 1971 la noticia de la aparición de la Virgen en Piendamó Cauca, conmocionó al País, una niña campesina de 10 años había experimentado la presencia de la Virgen, para entonces se llevaban a cabo los juegos panamericanos en Cali Colombia, motivo que contribuyó a internacionalizar la aparición, el pueblo se transformó, llegaban hasta ocho mil peregrinos diariamente, la vida del Municipio se afectó en todos sus aspectos y por supuesto la vida de la vidente.

La presente propuesta no se propone validar o desmentir la visión de la Virgen de Piendamó como acontecimiento religioso, sino a partir de su estudio de caso y teniendo en cuenta la importancia que tuvo y tiene en la actualidad a nivel local, regional y nacional, llevar a cabo una reflexión en torno a dicha visión, desde su carácter de *acontecimiento cultural*, partiendo del ámbito académico que me compete, es decir los Estudios Visuales, cuya principal intención es facilitar un lugar interdisciplinario e interepistémico en el que dialoguen los estudios decoloniales, los regímenes de visión contemporáneos, las políticas culturales de la imagen, la gestión pública de lo visual, la relación entre imagen y memoria, la interculturalidad y las teorías críticas de género, en la actualidad.

De ahí que la atención se centre en el testimonio de dominio público, aunque no se excluya el testimonio privado obtenido de voz de la vidente; esto en razón a que el interés se centra en el último sin dejar de reflexionar en torno a las transformaciones del mismo.

También es relevante prevenir que a pesar de la importancia que ocupa lo femenino y el rico debate que en torno suyo podría desarrollarse, en éste momento de la reflexión se abordará de un modo general a fin de no desviarnos de la discusión central que hemos decidido abordar, es decir la construcción social de lo visual en la visión de la Virgen.

Sin duda la religiosidad popular constituye uno de los elementos más ricos tanto en el campo visual, como en el escrito a nivel de la reflexión que pueda desarrollarse en Latinoamérica respecto a la presencia colonial y la resistencia popular.

Ante la necesidad de reflexionar respecto a la diversidad cultural Latinoamericana, las tramas de constitución de su pensamiento y los elementos sociales que la tornan activa con sus propios procesos y transformaciones, vale la pena abordar distintas aristas de los modos en que determinadas comunidades negocian procesos para sus construcciones identitarias y las formas visuales concretas que tales adoptan.

Así, la propuesta que aquí se expone es llevar a cabo una reflexión en torno a la *construcción social de lo visual*, más allá de la imagen, es decir descentrando la mirada de la misma, sin ignorarla, hacia las condiciones sociales que posibilitan su manifestación concreta y su recepción social, en un estudio de caso determinado.

Esta clase de análisis ofrece alternativas metodológicas para entender las diferencias que nos constituyen mestizos, esto es la relación de lo distinto que no se funde en un nuevo ser, sino que manteniendo sus particularidades logra dar existencia a uno nuevo, en cuyo interior los conflictos y las tensiones no son abolidos, sino que activan el ejercicio de la existencia.

Con el fin de delimitar el interlocutor de análisis<sup>1</sup> me remitiré al caso concreto de la aparición de la Virgen del Rosario en Piendamó, Cauca, Colombia, intentando articular respuestas en torno a ¿qué elementos permiten que la visión de la Virgen tenga lugar y cómo el testimonio de la aparición de la Virgen de Piendamó se convierte en imagen, cuya concreción se manifiesta y mantiene en el santuario?

---

<sup>1</sup> Considero que hablar de "objeto de investigación" es una categoría bastante cosificadora, teniendo en cuenta que de lo que trata la presente monografía es de la construcción social de fenómenos visuales y que, aparte de trabajar con elementos como imágenes de archivo aisladas, propongo recurrir a la colaboración de la comunidad implicada y afectada para obtener tal información, a la vez que comparto con ellos algunas inquietudes y propuestas de trabajo. Es decir que no trabajo con imágenes o testimonios aislados sino con archivos y con testimonios de personas.

El cuestionamiento en torno a la Virgen de Piendamó se torna vigente en la medida en que siguiendo a Serge Gruzinski, la historia del nuevo mundo se inscribe en una trama de acontecimientos provocados por la imagen religiosa; en éste sentido es importante indagar por *los procesos de apropiación y tensión* que se vivieron en América latina frente a las relaciones de dominación de la evangelización católica, entendiéndolos como pistas para ir reconociendo las identidades que nos constituyen.

En su reflexión en torno a *los efectos admirables de la imagen barroca* Serge Gruzinski, plantea como la colonización emplea la imagen para imponer su punto de vista, sin embargo también destaca la sutileza con que los pueblos colonizados, México en su caso, portadores de una cultura popular, logran incorporar la cultura extraña sin necesariamente desaparecer la propia y lo que es mejor, sin que quienes imponen lo noten demasiado: “la imagen milagrosa, presencia inmediata, “instantánea”, que sintetiza y fija los recuerdos visionarios, las capacidades taumatúrgicas, que polariza los “efectos especiales” siempre y cuando respete los parámetros y las sutiles leyes de creación y reproducción que enunciaba la iglesia, lo que no siempre ocurrió.”<sup>2</sup>

Si bien se trata de un caso concreto, es bien sabido que las reflexiones culturales conservan relaciones entre sí y el aporte de ésta propuesta se torna relevante en tanto hay un desplazamiento del análisis de lo visual como objeto, hacia las ideas de las cuales es repositorio, esto es hacia la forma en que lo visual es construido a la vez que construye el campo social de las relaciones. La aparición de la Virgen es un dispositivo que permite leer desde los estudios visuales, la naturalización de los fenómenos culturales y los significados que perpetua, orientando el análisis hacia los significados reprimidos en ese proceso naturalizador, pero también puede revelar los procesos de tensión propios de las comunidades andinas ante tales imposiciones.

Por otra parte pese a que el Departamento del Cauca se constituye de 39 municipios, la Capital del departamento, esto es Popayán, ha opacado históricamente al resto. Si nos remitimos directamente al problema de la religiosidad popular, la semana santa oficial, que conserva similitudes con las celebraciones españolas o coloniales y que de alguna manera celebra y legitima la colonialidad, es la autoridad

---

<sup>2</sup> Serge Gruzinski, *los efectos admirables de la imagen barroca*, en *La guerra de las imágenes*, Fondo de Cultura Económica, México, pp.115, 2001.

hasta el grado de haber sido declarada por la UNESCO “patrimonio cultural e inmaterial de la humanidad”.<sup>3</sup>

Frente a esta situación se torna importante provocar una descentralización desde la academia, produciendo un diálogo con fenómenos aparentemente aislados, considerando que respondan a otros modos de aprehensión de esa herencia colonial y no de su mera celebración y exaltación.

De la anterior inquietud, respecto a las formas alternativas de la aprehensión de herencia colonial, se puede enunciar como **objetivo principal**, la tarea de identificar las condiciones sociales que hacen posible que un fenómeno como la visión de la Virgen en Piendamó, reforzada en el testimonio y sus inmediatas formas visibles de representación e imágenes, se constituya en referente identitario de un pueblo.

Para llevar a cabo la reflexión en torno a la construcción social de la visión de la Virgen: desde la recepción del testimonio de la misma y su concreción en imagen expresa en el santuario, se hace pertinente abordar tres conceptos centrales que permitirán vertebrar la misma, esto es el concepto de *religiosidad popular*, el de *estudios visuales* y el de *testimonio*. El primero porque al referir una visión mariana entramos en el ámbito de la religiosidad popular, el segundo porque es el lugar de enunciación desde el cual se reflexionará en torno al fenómeno y el tercero porque es sobre la base del testimonio de la vidente que socialmente se da forma visual al fenómeno.

Cabe anotar que en América Latina, la Teología de la Liberación se tornó en un elemento crucial para que la religiosidad popular tomara importancia en nuestro contexto en el campo del pensamiento. Siguiendo a Enrique Dussel, el planteamiento central de ésta propuesta del pensamiento latinoamericano respecto al “otro” consiste en “un amarlo a él por lo que él tiene de “otro”, o sea, amarlo en cuanto no es yo mismo”<sup>4</sup>, es decir en cuanto conserva sus especificidades. Desde la evangelización impuesta a partir de 1492 cualquier manifestación religiosa llevada a cabo por los indígenas era trazada de idolatría o atribuida a la minoría de edad de los mismos, la Teología de la Liberación propone justamente reconocer la propia historia en esas “discontinuidades” del conquistado con los modos de ser y sentir del conquistador y sus fuentes del pensamiento y la fe.

---

<sup>3</sup> Declarada Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad el 30 de septiembre de 2009 en la reunión de Abu Dhabi, capital de Emiratos Árabes Unidos (EAU).

<sup>4</sup> Enrique Dussel, *Caminos de liberación Latinoamericana*, Buenos Aires, Argentina, 1972

En la interpretación que Enrique Dussel hace de la teoría de la Liberación la historia de la fe es parte constitutiva de la historia de cada pueblo, de ahí que atribuir las expresiones de la religiosidad que desbordan la manera ortodoxa, a mera idolatría es

[...] una manera de historificar las cosas, los entes “a la mano” y, por lo tanto, también de interpretarlos de una manera obvia, vulgar, encubridora. La palabra encubrir significa que uno cubre algo; es decir, algo que ha quedado ocultado, oscurecido. Lo que queda oculto es la tradición auténtica. Tradicionalista no es lo mismo que tradicional. [...] la tradición nos transmite algo, pero más que transmitir nos oculta lo que nos transmite. ¿Por qué? Porque nos lo transmite a la manera de *lo obvio*.<sup>5</sup>

En ésta línea, adoptando la mirada que se plantea desde la Teología de la Liberación, con la presente reflexión se busca contribuir a la tarea de superar las interpretaciones obvias, que se remiten a discutir si la visión fue real o inventada y entrar en el campo de lo encubierto, en el campo de lo desplazado por la “tradición”, en éste caso en lo desplazado por la capital de departamento, Popayán que ha centralizado la atención, desplazando la importancia de las provincias y llevando a cabo una suerte de sinécdoque, en la cual los 39 Municipios del departamento del Cauca, se invisibilizan en beneficio suyo. Siguiendo la línea de los Estudios Culturales se busca descentrar la atención y valorar las manifestaciones culturales que tradicionalmente se han marginado, en éste caso desde la reflexión posible que permiten los estudios visuales. En ésta línea la propuesta de Pablo Wright, antropólogo especializado en religiosidad popular, nos permite entender el concepto de religiosidad popular, en un contexto que

Tiene como horizonte histórico los procesos de conquista espiritual y material que desde la época colonial transformaron las culturas indígenas y criollas. Se trata de un concepto relacional exterior a los propios actores sociales y que se caracteriza por una percepción de “ilegitimidad”, en donde la variable de clase social es definitoria. Desde una visión dogmática y de clase media naturalizada, las formas de sectores menos favorecidos que demuestran creatividad cultural serían eso llamado religiosidad popular. Desde un punto de vista de la teoría de la modernidad, la religiosidad popular correspondería a la recreación de sectores subalternos que elaboran una crítica cultural a través de lenguajes rituales y modos de organización particulares.<sup>6</sup>

El planteamiento del antropólogo se torna relevante en la medida en que el presente caso busca, como bien lo sugería la Teología de la Liberación, volverse hacia el otro, o “lo otro” que usualmente ha sido tratado peyorativamente de idólatra o ignorante, desconociendo que en los procesos de colonización en América Latina hubo resistencias culturales que hicieron posible -a través de manifestaciones como la

---

<sup>5</sup> E. Dussel, op. cit, pp.20

<sup>6</sup> Pablo Wright, la religiosidad popular: en qué creen los que creen, <http://recuerdosdelpresente.blogspot.com/2011/02/pablo-wright-y-la-religiosidad-popular.html> abril 21 de 2011, 7:35 pm

religiosidad popular- que buena parte de su capital cultural sobreviviera. Se puede argumentar por lo tanto que la ascendencia indígena latinoamericana de ninguna manera fue pasiva y por el contrario desarrolló complejos procesos de abstracción que hicieron posibles las sobrevivencias.

En la reflexión que aquí se plantea es posible llevar a cabo éste ejercicio en la medida en que el estudio de éste caso específico se corresponde con lo que Wright plantea "La religiosidad popular posee y propone la posibilidad de prácticas en donde la lógica de la eficacia simbólica es clave: en las prácticas de sanación, en la acción omnipresente de los santos, en el poder de la plegaria con o sin objetos mediadores (estampitas, crucifijos, rosarios...), en el acto redentor de los sacrificios, entre otros [...]"<sup>7</sup>

Si bien las apariciones marianas junto a otra serie de visiones y manifestaciones religiosas son un fenómeno usual en las diversas comunidades latinoamericanas, la importancia de llevar a cabo el presente estudio de caso radica en ello, puesto que no se trata de hacer análisis reduccionistas, con pretensiones universalistas, sino de tomarse el tiempo necesario desde los estudios culturales y en éste caso desde los estudios visuales para reflexionar frente a fenómenos, que si a primera vista pueden tornarse venidos a menos, en las reflexiones que se hagan de lo propio pueden aportar luces para el reconocimiento de las diferencias.

En vista de que el interés del presente trabajo busca abordar el fenómeno, desde los estudios visuales, cabe entender el planteamiento central de los mismos desde autores como Mieke Bal, Jose Luís Brea, Joaquin Barriendos, y desde otros autores como Ernest Gombrich y Michel Foucault, Silvia Rivera, Enrique Dussel.

Mieka Bal propone que la reflexión en torno a la visualidad debe darse en correlación con la reflexión acerca de la cultura, para evitar caer en la creencia de un esencialismo visual, esto es que las imágenes por sí solas comporten verdades. De ahí que la autora considere que lo visual no sólo pasa por la imagen, sino que ésta es por decirlo de algún modo el resultado de unas construcciones sociales previas, es decir de unos deseos y de unas condiciones potenciadas por un contexto social.

En éste sentido considerar la visión de la Virgen de Piendamó como producto de una construcción social, se torna relevante para los estudios culturales en la medida en que se desarrolla un análisis que desborda las competencias de la historia del arte,

---

<sup>7</sup> P.Wright, *op.cit*

a las cuales tradicionalmente correspondería, de acuerdo con Ernest Gombrich<sup>8</sup>, quedarse sólo en el análisis de la imagen-artefacto a fin de agruparla, organizarla e identificarla de acuerdo a un estilo en una determinada escuela artística.

El historiador del arte confluye con Mieka Bal, en plantear que los análisis que siguen la línea tradicional de exigir a la imagen una historicidad que por sí sola no puede proveer y en vista de su incapacidad para tal objeto la encasillan en un grupo, desembocan en cierres epistémicos que privan la posibilidad de un análisis que dé lugar a preguntas, un análisis que reconozca el valor de la sociedad, no como consumidora o resemantizadora poscreación de la imagen, sino como autora de la misma.

Tanto Mieka Bal como Ernest Gombrich, destacan la importancia de las relaciones sociales en la producción de las imágenes. Para Gombrich la imagen es “el resultado o respuesta de gentes vivas a determinadas expectativas y demandas, que a su vez ellas pueden también estimular o cuando menos mantener vivas”<sup>9</sup> Así, la reflexión en torno a la construcción social de la visión de la Virgen de Piendamó, desde la recepción del testimonio de la misma y su concreción en imagen expresa en el santuario, cobra sentido en los estudios visuales al asumir una mirada que desde los mismos permite valorar la imagen antes, durante y posterior a su concreción material, desde la construcción que de la misma hace la sociedad.

Mieka Bal propone superar la cosicidad del objeto-imagen, es decir la idea de que la apariencia visual de las imágenes determina su significado, puesto que las mismas son producto de construcciones sociales; hay cosas que ya existen y que se consideran objetos–imágenes pero su definición, agrupamiento, estatus y funcionamiento cultural deben ser creados. Como diría Foucault,<sup>10</sup> se debe crear un discurso alrededor de tales elementos existentes, en éste caso una reflexión que permita indagar por una alternativa escópica de la religiosidad popular distinta al régimen impuesto.

Teniendo en cuenta que el elemento mediador entre la exigencia social que hizo posible la visión de la Virgen y su concreción en el santuario, es el testimonio de la vidente, se hace necesaria la reflexión en torno al mismo. Siguiendo a John Beverly, “un testimonio es una narración [...] contada por el protagonista o testigo de su propio relato [...] involucra cierta urgencia o necesidad de comunicación que surge de una

---

<sup>8</sup> Ernest Gombrich, *Arte e ilusión estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Phaidon, Londres, 2008

<sup>9</sup> Ernest Gombrich, *Pinturas en los altares*, en *los usos de las imágenes*, Fondo de Cultura económica, México, pp. 2003

<sup>10</sup> Michel, Foucault, *El orden del discurso*, Lección inaugural dictada en el College de France, 1970

experiencia vivencial de represión, pobreza, explotación, marginalización, crimen, lucha.”<sup>11</sup>

Finalmente se hace necesario reflexionar en torno a la concreción material de la imagen, en éste caso en el santuario. La visión que se propone aquí frente al santuario, lo estima como *Zona de Contacto*, entendiendo el término desde Marye Louise Pratt, esto es “Lugares en los que confluyen o entran en comunicación culturas que han seguido históricamente trayectorias separadas y establecen una sociedad, con frecuencia en el contexto de una relación de colonialismo.”<sup>12</sup> En ésta misma línea el Antropólogo colombiano Germán Ferro dice que “los santuarios se han constituido en lugares de verdadera activación cultural, lugares multisemánticos, propicios para hacer posible la fiesta, el juego, el paseo, el intercambio social y comercial, la construcción de pertenencia a una localidad, región o nación, mediante el acceso, la comunicación, la disputa y la múltiple significación de lo sagrado”.<sup>13</sup>

Siguiendo la definición de Beverly, podemos inferir que hay todo un juego de contextos o marcos sociales que permiten la configuración de una determinada narración o testimonio, hay una relación entre lo que ocurre, lo que antecede al hecho y lo que rodea al hecho y afecta la memoria.

Entraremos a dar un recorrido por una construcción social de lo visual, polivalente, capaz de responder a un régimen de visión impuesto, a la vez que da cuenta de procesos de tensión que permiten vivir lo invivable. Entraremos a reflexionar en torno a los procesos de adoctrinamiento y tensión que encarnan los fenómenos visuales, así como alrededor de la riqueza que se matiza tras el poder de las imágenes.

Valoraremos el campo visual como un territorio donde se lucha por el poder interpretativo y cuya disputa escribe una historia alternativa a la que tenemos acceso de primera mano. Sin más señoras y señores bienvenidos a esta lección por la ruta de la visualidad.

---

<sup>11</sup> John Beverly, Anatomía del testimonio, en Del Lazarillo al Sandinismo, Minnesota, Ideologías y Literatura, pp. 157

<sup>12</sup> Mary Louise, Pratt, “Apocalipsis en los Andes: zona de conflicto y lucha por el poder interpretativo” Conferencia, Centro cultural del BID, 29 marzo 1996. N°15

<sup>13</sup> Germán Ferro, Guías de observación etnográfica y valoración cultural: Santuarios y oficios. En: *Apuntes* 23 (1): 56-69., (2010).



## LECCIÓN UNO: COLOREA LOS ÁNGULOS DE LA MEMORIA

MARCOS DE REFERENCIA  
CONDICIONES SOCIALES QUE POSIBILITAN LA VISIÓN MARIANA.

*Usurpar, universidad, utilizar, ubicuidad, ufanar, ultimátum, ultraje, ultramar, ulular, unción, ungir, umbral, unánime, urbanidad, urgir, urdir, usanza, usufructuar, y Uno son palabras que se escriben con*



Ante la necesidad de reflexionar respecto a la diversidad cultural Latinoamericana y en especial de la Región Andina, las tramas de constitución de su pensamiento y los elementos sociales que la tornan activa con sus propios procesos y transformaciones, vale la pena abordar distintas aristas de los modos en que determinadas comunidades adelantan procesos para sus construcciones identitarias y las formas visuales concretas que tales adoptan.

Una de las particularidades del cristianismo en América latina consiste en que su centralidad se halla dada en el culto mariano y no en el trino. En ese sentido hay una suerte de paganización “oficial” del cristianismo en tanto se eleva a la Virgen, quien usualmente es una mediadora, entre Dios y los hombres a la categoría de Diosa, movimiento que introduce una forma especial aunque suene contradictoria de politeísmo cristiano.

De ahí que desde los estudios de la cultura nos interese por las apariciones marianas, un tema que compete a la religiosidad popular, que como bien es sabido constituye en Latinoamérica uno de los campos más ricos para reflexionar en torno a los procesos de colonización y las respuestas de tensión popular.

El embrión de éste análisis surge en 1971, cuando una niña de 11 años asegura férreamente haber visto y escuchado a la Virgen María mientras acompañaba a su hermana mayor a lavar ropa en un arroyo, éste episodio aparentemente aislado toma dimensiones en principio locales, luego regionales y finalmente nacionales, entrando a modificar no sólo la vida de la familia de la vidente, sino a toda una población.

## 1. CONTEXTO SOCIAL Y GEOGRÁFICO

### 1.1 LOS PUEBLOS



Si bien no compete a éste trabajo profundizar respecto a las tensiones entre los pueblos que confluyen en la zona del Cauca que intentamos abordar, Piendamó, se hace necesario dar al lector una idea de tal, a fin de comprender por qué se considera el Santuario religioso como una zona de contacto<sup>14</sup>, es decir como un espacio de lucha por el poder interpretativo, un espacio en el cual se lucha por la construcción social de diversas imágenes, lucha que se da en distintos escenarios de los cuales el santuario sólo es uno, donde como propone Silvia Rivera “Es evidente que en una situación colonial, lo “no dicho” es lo que más

**Imagen 2**

significa; las palabras encubren más que revelan, y el lenguaje simbólico toma la escena.”<sup>15</sup>

El Macizo Colombiano se sitúa en el suroriente del Departamento del Cauca, en el suroccidente andino de Colombia; en una parte de esta región se encuentran cinco resguardos<sup>16</sup> en cuyas extensiones se fundaron los pueblos coloniales de inDios que habitan en la actualidad los Yanaconas o Nasa: Río Blanco en el Municipio de Sotará, Guachicono y Pancitará en el Municipio de La Vega, Caquiona en el Municipio de Almaguer y San Sebastián en el Municipio del mismo nombre.

El vínculo de estos pueblos con el Municipio de Piendamó se halla dado en primera instancia en una razón comercial: el mercado. El pueblo Misak es el principal proveedor de papa, cebolla, ulluco y demás productos de la zona fría. Por otro lado, los Nasa que logran permanecer en su territorio, Macizo Colombiano, se instituyen entre los principales abastecedores de lácteos y por su parte los que se ven desplazados por los terratenientes españoles, terminan dedicados al trabajo por jornales para diversas fincas y en ocasiones las jóvenes se dedican al trabajo

<sup>14</sup> Marye Louise Pratt se refiere a las zonas de contacto como “lugares en los que confluyen o entran en comunicación culturas que han seguido históricamente trayectorias separadas y establecen una sociedad, con frecuencia en el contexto de una relación de colonialismo” Ver: Mary Louise, Pratt, “Apocalipsis en los Andes: zona de conflicto y lucha por el poder interpretativo” Conferencia, Centro cultural del BID, N°15, 29 marzo 1996,

<sup>15</sup> Silvia, Rivera, Cusicanqui, *Chixinakax Utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, Editorial Tinta limón, Buenos Aires, 2010. Pp.13

<sup>16</sup> Institución de origen colonial español en América Latina; Institución legal y sociopolítica de carácter especial, conformada por una comunidad o parcialidad indígena, que con un título de propiedad comunitaria, posee su territorio y se rige para el manejo de éste y de su vida interna por una organización ajustada al fuero indígena o a sus pautas y tradiciones culturales. (fuente: <http://corte-constitucional.vlex.com/vid/-43533476-Sentencia de Constitucionalidad nº921/07>)

doméstico en Popayán, Piendamó, Tunia y Cali y en segunda instancia en una razón estratégica, puesto que La María, Piendamó es el espacio empleado por las comunidades indígenas para llamar la atención del Estado colombiano respecto al reconocimiento de derechos fundamentales o a la violación de los mismos a las distintas comunidades indígenas, rurales o pertenecientes a los sectores marginales del sur del País. Piendamó es una suerte de bisagra entre el norte y el sur del País, el taponamiento de la vía en éste sector prácticamente paraliza la actividad de intercambio de mercado a nivel nacional interno.

El departamento del Cauca, al suroccidente andino de Colombia, puede valorarse como una muestra de la diversidad cultural, social, política y étnica del país; sin embargo el Municipio de Piendamó por distintos procesos que abarcan desde la usurpación de tierras, la partición pactada, hasta la emigración y dispersión de los antiguos pobladores, se ha constituido principalmente como territorio mestizo

. En la lucha por el poder interpretativo prima el lenguaje heredado del sistema colonial, así muchas personas de las veredas aledañas a Piendamó cuentan con raíces indígenas, tanto en el contexto local como regional, sin embargo por no tener resguardo son consideradas como campesinas, la propiedad privada sobre la tierra y el salario dominan sus relaciones económicas y sus gobiernos son las juntas de acción comunal, sin embargo todavía es posible rastrear vínculos culturales, rituales y simbólicos que denuncian la presencia de comunidades y culturas derivadas de los pueblos de indios coloniales.

La relación entre el pueblo Misak o Guambiano y el pueblo Nasa<sup>17</sup> ha estado marcada por diferencias desde sus orígenes; en la actualidad no hay un consenso frente al origen del pueblo Misak, algunos investigadores asocian su ascendencia con los Caribes, o al pueblo Chibcha, mientras otros aseguran que llegaron desde el Perú o del Ecuador con los conquistadores.

Las diferencias tienen su origen en la disputa sobre el territorio; tanto el pueblo Nasa como el Misak, reclaman para sí el reconocimiento de haber domado las tierras que hoy habitan, asignando a los otros el lugar del forastero. El pueblo Misak habita el Municipio de Silvia, Cauca, Colombia<sup>18</sup>, y el pueblo Nasa habita el territorio colindante, conocido como Macizo colombiano.

---

<sup>17</sup> Éste pueblo también es conocido como Páez, pero éste nombre fue el que les asignaron los españoles por su cercanía al río Páez

<sup>18</sup> Ubicado sobre un valle alto (2620 msnm) en la cordillera central de Colombia, conformado por seis resguardos indígenas: Ambaló, Guambía, Kisgo, Pitayó, Quichaya y Tumburao; la zona campesina y el casco urbano. La cabecera Municipal está ubicada entre el río Piendamó y la Quebrada Manchay, a una distancia de 59 Kilómetros de la ciudad capital del Departamento, Popayán



**Imagen 3**

Si recurrimos a los cronistas para dar otra perspectiva a la disputa encontramos, por ejemplo lo que Pedro Cieza de León narra en los viajes de conquista en 1546

"[...] pasando el río grande está la ciudad de Popayán [...] luego se camina por una loma que dura seis leguas llana y muy buena de andar, y en el remate de ella se pasa por un río que ha por nombre Piendamó [...] A la parte oriental está la provincia de Guambía y otros muchos pueblos y caciques".<sup>19</sup>

Los propios Misak aseguran que ya habitaban el territorio caucano para la llegada de los españoles y para su primera visita en 1535 éstos no traían indios de servicio, Yanaconas, al menos no suficientes para poblar la zona hasta la fecha en que Pedro Cieza escribe, y para 1538 que fue cuando trajeron más de cinco mil indios de servicio de acuerdo con Jijón y Caamaño, la mayoría murió en los llanos del Patía y en la expedición al Valle del Magdalena.

Por su parte los Nasa tienen su mito fundacional, Juan Tama, la leyenda reza que fue un ser mitad humano, mitad serpiente, hijo de un lucero, que emergió de la laguna que lleva el mismo nombre, criado por varias indias y amamantado por vacas, puesto que no había mujer capaz de satisfacer su hambre.

Tama se irgue como mítico líder político y militar, guía al pueblo Nasa en las luchas contra pueblos vecinos como el Misak, logra que el Rey de España reconozca los territorios a los Nasa mediante títulos coloniales, marca las prácticas rituales y médicas y muere sumergiéndose en la laguna que lo trajo hasta los humanos. Juan Tama gobierna todo el pueblo Nasa, su testamento es un llamado "al fortalecimiento y conservación de, un dominio territorial autónomo, el matrimonio endogamo, las autoridades indígenas y una reiteración de la invencibilidad de los Paeces."<sup>20</sup> Así el relato mitológico se torna en referente histórico para éste pueblo.



**Imagen 4**

<sup>19</sup> Pedro, Cieza de León, *Primera Parte de la Cónica del Perú*. Editorial Espasa-Calpe, Madrid, 1962

<sup>20</sup> Miguel, Fernández, *El movimiento social de los indígenas en el cauca*, 1971. P. 5

Sin embargo el planteamiento mejor documentado respecto al origen de los Nasa, es el que propone que son originarios de la selva tropical; de acuerdo con Joanna Rappaport, llegaron a la actual “Tierradentro”<sup>21</sup> dos siglos antes que los españoles por causas que aún hoy no se pueden explicar. A ésta afirmación conducen elementos como la similitud entre la leyenda de la “culebra lameña” y el mito de creación de los indígenas de la Amazonía<sup>22</sup>.

También se cree que a la llegada de los españoles los Nasa, eran un grupo aproximadamente de diez mil personas, dedicadas a la agricultura de coca, maíz y yuca. Compartían territorio con los Pijaos, Guanacas y Guámbianos. Éstos pueblos mantenían relaciones básicamente estratégicas de carácter económico y militar, sin embargo la relación con los guámbianos nunca fue la mejor, se desconocen los motivos. Para la llegada de los españoles las diferencias se incrementaron a partir de la supuesta alianza a los españoles contra los Nasa.

Para la fecha las relaciones entre el pueblo Nasa y el Misak, son cordiales pero a ello trasciende la tensión que ha marcado sus relaciones, la lucha por el poder interpretativo sobre el territorio.

## **1.2 MESTIZOS**

Piendamó surge en 1917 como producto de la construcción del ferrocarril que comunicará las principales ciudades del País, el puerto de Cartagena, Cali y Popayán; hay un retraso en la construcción del mismo lo cual genera una dinámica comercial en el lugar, miembros de pueblos indígenas como el Misak y el Nasa, así como de distintos emigrantes, ante todo del Valle del Cauca y Antioquia, empiezan a hacer parte de la misma, dando origen a un mercado y un poblado. En 1924 cuando se culmina la construcción del puente que retrasa la obra, el poblado toma dimensiones considerables y se funda oficialmente como Municipio, se quita a Tunia la cabecera municipal, degradándole a corregimiento y la misma se traslada a Piendamó. Si consideramos que las personas migran no sólo con sus bienes materiales sino también con sus creencias y costumbres, encontramos que la religiosidad popular en Piendamó es producto de ese encuentro y desencuentro de creencias cristianas y no cristianas, que en el contacto diario, en las relaciones comerciales y sociales se van relacionando y van dando origen a nuevas identidades<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> El nombre de esta región, impuesto desde la época de la Conquista española, refleja las características geográficas de un territorio ubicado entre las montañas de la Cordillera Central. Su población es mayoritariamente Páez y la comprenden los municipios de Inzá, San Andrés, Belalcázar y Vitonco, en el actual departamento del Cauca.

<sup>22</sup> Joanna Rappaport, *Tierra Páez: la etnohistoria de la defensa territorial entre los paeces de Tierradentro*, pp.172-174.

<sup>23</sup> Franco, Jaime, Entrevista desarrollada por el Grupo de Investigación Poliedro de la Universidad del Cauca, 21 de Julio de 2009

Piendamó está ubicado en el centro del Cauca, su cabecera municipal se encuentra sobre la Carretera Panamericana a 100 Kilómetros de la capital del Valle del Cauca, Santiago de Cali y a 25 Kilómetros de la Capital del Departamento Popayán. Su principal actividad es agropecuaria, basada en el cultivo de Café, plátano, flores y algunos alimentos de pan coger y el comercio informal es el fuerte económico de la población del Sector Urbano. Tradicionalmente en Agosto se celebra la Feria del Café y las Flores donde se exponen los principales productos agropecuarios, artesanales y culturales.

### **1.3 RELIGIOSIDAD**

Las comunidades de lo que conocemos hoy como territorio Colombiano, fueron parte del proyecto evangelizador de los Dominicos, quienes para 1536 con la conquista se dispersaron desde Popayán en su tarea evangelizadora cubriendo la zona de las comunidades del macizo colombiano.

La Constitución, de 1886, promulgada por el gobierno conservador, fundamentó la regeneración de la sociedad; a la cual los conservadores consideraban degenerada gracias al liberalismo radical heredado de la Revolución Francesa. "[...] una raza degenerada como la colombiana [...] debía ser curada; lograr el funcionamiento normal de la mente debilitada y dispersa del pueblo. El pueblo degenerado y salvaje tenía que ser civilizado" (Sáenz, citado en López de la Roche 1993, 103).

Los niños mestizos e indígenas fueron confiados durante siglos a religiosos católicos de congregaciones misioneras, cuya misión, a finales del siglo XX, se correspondía aún con los intereses de la Conquista de cristianizar para salvar el alma y civilizar en detrimento de la cultura y lengua diferentes, para otorgar el pase al orden social impuesto.

El Estado amparado en el Concordato con la Iglesia católica impuso un adoctrinamiento cuyo fin consistía en desindianizar, para encajar en el paradigma de civilización impuesto por las ideas de la Ilustración, éste patrón se siguió a lo largo de la República, durante los siglos XIX y XX.

Los Yanaconas consideran que el cosmos está conformado por tres mundos superpuestos, los cuales no encarnan una concepción moral del universo, el mundo de abajo es caliente y lo habitan seres fríos como los diablos, los tapucos y garabás, el mundo intermedio lo habitan seres tibios como las personas, plantas y animales, finalmente el mundo de arriba es frío y lo habitan seres calientes como Dios, la virgen y los santos.

La cosmogonía guambiana se estructura en un sistema dual: lo masculino y lo femenino, lo caliente y lo frío, el sol y la luna, etcétera, el Murbik, curandero guambiano practica la ceremonia de limpieza o Pishimaruk, destinada a la limpieza y restitución del equilibrio social y biológico perdido, él conoce las plantas medicinales y curativas, previene enfermedades y actúa como intermediario entre los hombres y los espíritus. Para los guámbianos el agua de las montañas, de los páramos, y de las lagunas, considerada como agua origina, es la madre. De éste modo los guámbianos se consideran hijos del agua fría, del *Pishimisa*.

En las comunidades Nasa, Misak y mestiza-campesina, pero ante todo en las dos primeras, *remanecida* es, siguiendo a Carlos Zambrano, la palabra del español con la cual, se designa una estatuilla o imagen de una Virgen o un santo que se encuentra de manera sorpresiva dentro de su territorio local. "Las vírgenes remanecidas tienen un significado distinto de las que no lo son, aunque se hable de la misma Virgen, son vírgenes apropiadas culturalmente y trabajadoras, sus fiestas son distintas a las de otras no remanecidas, aunque sus formas rituales puedan coincidir".<sup>24</sup> Las remanecidas están específicamente vinculadas a la lucha ancestral por el territorio, generalmente las remanecidas son vírgenes guerreras y las narraciones que siguen a sus apariciones marcan el inicio de una época distinta a la prehispánica para éstas comunidades, manteniendo su sistema de creencias.

Así las remanecidas, en el caso de las comunidades indígenas y mestizas campesinas, del sector que se está abordando, se tornarían un ejemplo visible de lo que plantea Bolívar Echeverría<sup>25</sup>, cuando se refiere a la *decorazione assoluta* y propone que en el éthos barroco, el ornamento toma el lugar de la obra y se autonomiza, en éste caso las remanecidas aprovechando el cuerpo de la Virgen María se tornan repositorio del imaginario religioso indígena.

La aparición de la Virgen en Piendamó, si bien ocurre en un contexto mestizo semiurbano, a una niña campesina, pobre, de once años educada hasta tercer grado en la escuela Gabriela Mistral y posteriormente por las hermanas de la comunidad Betlehemita, gracias a los contactos comerciales con los pueblos mencionados, se convierte en un fenómeno compartido donde cada uno apropia y vive a su manera, pero también genera imbricaciones y préstamos a dicha visión.

---

<sup>24</sup> Carlos, Zambrano, *Mito Y Etnicidad Entre Los Yanacunas Del Macizo Colombiano* Mitológicas, Vol. 15, Centro Argentino de Etnología Americana, Buenos Aires, Argentina 2000, pp.19-35

<sup>25</sup> Bolívar, Echevarría Modernidad, *El Éthos Barroco en Mestizaje cultural, Éthos Barroco*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., 1994



#### 1.4 LA VISIÓN, REPOSITORIO CULTURAL DE IDEAS

El cuestionamiento en torno a la Virgen de Piendamó, se torna vigente en la medida que siguiendo a Serge Gruzinski, la historia del nuevo mundo se inscribe en una trama de acontecimientos provocados por la imagen religiosa, de manera que al reflexionar respecto al acontecimiento es un medio para indagar por las identidades que nos constituyen mestizos.

En su reflexión en torno a *los efectos admirables de la imagen barroca* Serge Gruzinski, plantea como la colonización emplea la imagen para imponer su punto de vista, sin embargo también destaca la sutileza con que los pueblos colonizados, herederos de la cultura popular, su lugar de enunciación, logran incorporar lo uno sin necesariamente desaparecer lo otro y lo que es mejor sin que quienes imponen lo noten demasiado.

La imagen milagrosa, presencia inmediata, “instantánea”, que sintetiza y fija los recuerdos visionarios, las capacidades taumatúrgicas, que polariza los “efectos especiales” siempre y cuando respete los parámetros y las sutiles leyes de creación y reproducción que enunciaba la iglesia, lo que no siempre ocurrió<sup>26</sup>

Esta mirada confluye con la propuesta de Bolívar Echevarría de lo que significa el ethos barroco

El ethos barroco no borra, como lo hace el realista la contradicción propia del mundo de la modernidad capitalista, y tampoco la niega, como lo hace el romántico; la reconoce como inevitable a la manera del clásico, pero a diferencia de éste, se resiste a aceptarla, pretende convertir en “bueno” al lado “malo”, por el que según Hegel avanza la historia<sup>27</sup>

De ninguna manera se propone que la comunidad es reaccionaria en el sentido de un ethos barroco de manera racional e ilustrada, en realidad la puesta en marcha de éste ethos, es una cuestión casi naturalizada, que pasa por el sentido común y opera desde el mismo.

La Virgen de Piendamó, imagen, repositorio de ideas, es una representación, como diría Gruzinski, mental antes de ser una representación figurada “sintetiza lo sobrenatural cristiano en el sentido de un conjunto de signos dotados de vida propia, capaces de ordenarse y autorregularse”<sup>28</sup> Signos preexistentes en el ideal femenino de la comunidad.

---

<sup>26</sup> Gruzinski, Serge, *los efectos admirables de la imagen barroca*, en *La guerra de las imágenes*, Fondo de Cultura Económica, México, pp.115, 2001.

<sup>27</sup> Echevarría, *op.cit.*, pp.21

<sup>28</sup> S. Gruzinski, *op.cit.*, pp.131,

En nuestro caso el agua es el repositorio de la presencia divina, presencia que desencadena los entusiasmos humanos desencadenados por el milagro; se gesta así un fantástico sistema perpetuador que se hace posible gracias a la oralidad y al valor que la misma tiene en el ámbito de la cultura popular, la importancia de la colectividad que reivindica la capacidad del cuerpo colectivo para instituir su ethos.

La presencia divina en el agua y la prueba de su divinidad manifiesta en el milagro y sostenida a través del testimonio, desencadena efectos que escapan a las enunciaciones iniciales, es decir que la niña quien ve a la Virgen es desplazada por el cuerpo popular, en razón a que éste se transmuta en ella y pasa a ser elegido, merecedor de la experiencia divina, a través del milagro, elemento que hace creíble e indudable el testimonio.



*Imagen 5*

La Virgen de Piendamó aparece en 1971, para entonces Piendamó ya es un contexto netamente mestizo, confluyen en el mestizos, miembros del pueblo Misak y del pueblo nasa, confluencia motivada por las relaciones comerciales desencadenadas por la construcción del ferrocarril. Sin embargo se considera relevante hacer una breve contextualización histórica previa al fenómeno como tal, a fin de reflexionar

en torno a los elementos sociales que permiten dar paso a la aparición de la Virgen.

Piendamó, se funda a partir de un proceso comunicativo coyuntural, como es la construcción del ferrocarril que comunicaría a Cali con Popayán en 1917; el proyecto prometía realizarse en poco tiempo, de manera que los trabajadores encargados de la tarea construyeron sus campamentos cerca al lugar de trabajo y al margen de la cabecera municipal, Tunía, fundada en 1535, producto del proyecto encomendero, heredera de costumbres conservadoras y excluyentes y de pretensiones criollistas que enorgullecen a sus habitantes.

Sin embargo la construcción lleva más tiempo del planeado, seis años de más, Tunía a favor de velar por la estabilidad de las buenas costumbres y la pureza heredadas del proyecto español, se niega en primera instancia a que el ferrocarril pase por su vereda en razón a que ello traería extraños, y en segunda a dar hospedaje a los

trabajadores y en ocasiones a los viajeros y comerciantes que se ven obligados a pasar la noche en el sector. Ésta situación da origen a una respuesta social maravillosa por parte de los trabajadores: los campamentos<sup>29</sup>.

Si bien los obreros empleados para construir el ferrocarril eran personas capacitadas para el oficio venidas de ciudades como Cali y el eje cafetero, también había obreros destinados al trabajo pesado y entre éstos puede reconocerse miembros de las comunidades indígenas sometidas en el pasado y ahora destinadas a trabajar al servicio de un patrón como jornaleras. Elemento que para una población como Tunía que se considera heredera de las virtudes hispanas, se torna indignante; los campamentos daban lugar a la mezcla de sexo, raza y clase, dando cuenta de “la impureza”.

Como era de suponerse los trabajadores en seis años de retraso en su obra, tendrían necesidades afectivas, sociales, fisiológicas y de carácter lúdico. En razón a no poder solventarlas en la cabecera municipal, el campamento fue desencadenando un proceso mercantil, no olvidemos que los comerciantes empiezan a pasar la noche también en el lugar. Poco a poco los campamentos provisionales toman la forma de poblado, generando un proceso de canibalización, por parte de los pobladores de Tunía quienes referían el lugar como un espacio de perdición y al cual rechazaban de forma vehemente, negándose a adquirir productos ahí y transportándolos directamente desde Popayán aunque ello incrementara el costo, de igual manera evitaban cualquier tipo de socialización con sus habitantes, el nuevo poblado respondía a las necesidades mercantiles, de diversión y habitación, excepto a las necesidades cristianas.

---

<sup>29</sup> Jaime, Franco, Entrevista desarrollada por el Grupo de Investigación Poliedro de la Universidad del Cauca, 21 de Julio de 2009



Imagen 6

Para 1924 cuando llegan las locomotoras, las nuevas condiciones provocadas por el movimiento económico, conducen a que la cabecera municipal ubicada en Tunía se traslade a Piendamó, fundándose éste con migrantes especialmente del Eje Cafetero y del Valle del Cauca, estableciendo relaciones con los indígenas de la zona, descendientes, según los colonizadores, de la cultura Inca.

En la identidad de Piendamó se trasluce la tensión provocada, entre el elemento vergonzante, que se resignifica, en torno al que se construye la historia y al cual continuamente alude la memoria, encarnado en la construcción del ferrocarril, en tensión con la imagen que Homi Bhabha plantea como *ambivalencia*<sup>30</sup>, representada en esa carrera a superar “el no exactamente” y alcanzar el “lo mismo”, en el caso de Piendamó, la figura religiosa de la cual es repositorio la Virgen.

La tesis que aquí se maneja se ancla a la concepción del corregimiento de Tunía<sup>31</sup>, como ente representador, como una suerte de Prospero y Piendamó, como el otro representado o como caníbal, ente que entra en el juego de poderes y busca la hegemonía en el sentido gramsciano, en el desarrollo del planteamiento se dará al lector los argumentos que sostienen dicha hipótesis.

En éste caso la aparición de la Virgen responde al juego que impone el Próspero de ésta historia, a la ambivalencia mimética, en términos de Homi Bhabha, *casi lo*

<sup>30</sup> Bhabha Homi, “El mimetismo y el hombre: Ambivalencia del discurso colonial” En: *El lugar de la cultura* (Buenos Aires: Manantial, 2002).pp. 114

<sup>31</sup> Corregimiento urbano del Municipio de Piendamó, situado a 1.800 metros sobre el nivel del mar.

*mismo pero no exactamente* y a la carrera que inicia Piendamó desde sus poderes político-religiosos, para alcanzar ese *lo mismo*.

La aparición de la Virgen en Piendamó permite rastrear el imaginario que se produce a partir de la representación de la dicotomía entre Tunía, que en éste caso nos aventuramos a leer como el Prospero que no se cuestiona el derecho a otorgar los significados, en razón a “su pureza fundacional” por la colonización civilizada y Piendamó el otro caníbal constituido por la relación accidentada y diversa provocada por el trabajo y la mercantilización.

Como señala Homi Bhabha “la *menace* del mimetismo en su doble visión que al revelar la ambivalencia del discurso colonial también perturba su autoridad”<sup>32</sup>, Tunía en éste caso necesita mantener a su otro neutralizado, diferenciado en la ambivalencia del mimetismo, ante todo porque sabe que carece de eso que se ufana, de una esencia, y en la medida en que mounstrifique al otro su “estabilidad” logra hacerse.

El Municipio de Piendamó se representa a partir de dos imágenes cruciales, la que le da origen en 1917, es decir la del ferrocarril y la imagen de la Virgen del Rosario, a quien está consagrado el Municipio, ambas permean o se hallan expuestas en su relato primario de identidad, es decir sus símbolos máximos, su bandera y su himno.

En la identidad de Piendamó se trasluce la tensión provocada, entre el elemento vergonzante, que se resignifica, en torno al que se construye la historia y al cual continuamente alude la memoria, encarnado en la construcción del ferrocarril, en tensión con la imagen que representa esa carrera a superar “el no exactamente” y alcanzar el “lo mismo”, es decir la figura religiosa de la Virgen.

La sexta estrofa del himno refiriéndose a Piendamó reza “De caminos es cruce obligado, de milagros he oído contar, de sus flores y fiestas que amamos, vamos todos por él a luchar”<sup>33</sup>.

Entre tanto su bandera, compuesta por tres franjas en sentido horizontal, de las cuales a cada una se atribuye un valor, destina una de color azul celeste, a su cielo y al manto que cubre a la patrona de su municipio, la Virgen del Rosario.

Esta presencia de la Virgen en los símbolos identitarios del Municipio, dan cuenta de su juego por alcanzar el “lo mismo”, como es sabido la religión está

---

<sup>32</sup> H.Bhabha, *Op Cit*, Pp. 114

<sup>33</sup> Augusto Oswaldo Villaquiran Burbano, Himno a Piendamó, estrofa VI ...fuente.....

asociada en contextos coloniales a la civilización, lo que de alguna manera permite la lectura de que Piendamó quiere reivindicarse ante Próspero, Tunia, siguiendo el hilo Popayán e hilando más fino las costumbres coloniales, como su igual, empieza una suerte de apropiación de elementos que de buena manera, generalizan socialmente las expectativas para que la Virgen haga su aparición y con ello se reivindique el carácter no bárbaro de Piendamó.

En éste proceso la apropiación del lenguaje de Próspero no puede leerse como una forma de tensión en el sentido Foucaultiano, al menos no desde los estamentos políticos que lideran el proyecto identitario de Piendamó en el momento, a los cuales lo que esta carrera evidencia les interesa, es instaurar una hegemonía y ser soberanos, en el sentido en que lo es su otro, entrando de ese modo en la matriz occidental.

La apropiación y enorgullecimiento del ferrocarril como símbolo podría leerse como proceso de tensión frente a Próspero, sin embargo el sentido de tal no circula en la misma manera que lo hace la imagen religiosa, que encarna lo pensable e imaginable.

Tras la aparición de la Virgen hay todo un discurso que se regodea en la imagen del buen salvaje, en el menor de edad, humilde, obediente, pobre y además vinculado a lo femenino, cuya condición de subalternidad y sufrimiento es premiada por la divinidad.

Este no es otro que el discurso colonial diseminado por la colonización en un primer momento, durante la conquista, mediante la fuerza y la imposición y ahora en su remasterización a través de la evangelización y su promesa de salvación.

La aparición ocurre en una familia, institución validada socialmente, además creyente católica, elemento fundamental que diferencia la barbarie de la humanidad en el contexto colonial, sin embargo es en la ambivalencia del mimetismo donde radica la fuerza del fenómeno, puesto que si tal ocurre en una base de elementos civilizados, también se apoya en las imágenes del menor de edad, inocente, obediente, femenino y por ende puro, a la vez que se asocia a un recurso natural como el agua, elemento éste asociado también con la figura de naturaleza, fértil y paradisíaca atribuida a la imagen del caníbal.

Leído para un contexto social, es un mensaje homogenizador, puesto que lo no dicho, vacía al caníbal femenino, en éste caso, de su rebeldía, de su carácter erótico y fuerte para visualizarlo o imaginarlo como un ser dócil y merecedor de reconocerse en

ese “lo suficiente”, como un terreno utópico dispuesto para ser cultivado con las semillas de la civilización/colonización.

En otro sentido, la aparición valida el carácter obediente y resignado que debe asumir el otro, en ese juego que establece quien tiene la autoridad para representar, si quiere tener la posibilidad de ganar el juego en algún momento. Entendiendo que ganar el juego en éste régimen discursivo consiste en alcanzar el reconocimiento y entrar al sistema de representaciones que impone el ritmo de Próspero.

No olvidemos que Piendamó al ser producto del encuentro de inmigrantes de diversos orígenes, es una amenaza constituida por huellas de aborígenes de ascendencia Inca, Caribe con los inmigrantes que arriban del Valle del Cauca y mestiza producto de la colonización y sus procedimientos.

La aparición de la Virgen en ese contexto se torna en una suerte de baño purificador que testifica la descanibalización y garantiza el acceso al sistema impuesto, sin embargo la tensión social entre Próspero y el caníbal no se extingue, precisamente porque la huella del “pero no exactamente” se mantiene latente, marcando el ritmo del juego, recordando la impureza del origen y poniendo en cuestión la verdad del otro, estado que le permite a Próspero mantener su propio relato.

Pese a que la Iglesia colombiana negó cualquier valor a ésta aparición, en razón a que no llenaba los requisitos dispuestos por la misma para considerarlo como tal, su validación social ha trascendido hasta la actualidad, cuando la casa de Dora, se ha convertido en santuario y miles de devotos celebran cada 14 de mayo la aparición y los milagros que tal fenómeno ha provocado en sus vidas.

En éste caso el discurso religioso colonial dominante, encarnado ya no en Tunía, sino en la iglesia católica, se arroga el derecho a ignorar relatos, testimonios y hechos que validan la aparición religiosa como verídica, en razón a que no satisface los dispositivos institucionales que deberían existir para tal hecho, con ello declarando nulas las condiciones de verdad del fenómeno. Excluyendo, silenciando o desplazando con ello el relato social.

Sin embargo una vez superado el instante de la aparición y de la negación del fenómeno por parte de la iglesia es el testimonio el que va a hacer eco en el imaginario social y como diría Roland Barthes, los objetos, en éste caso el acto, no hablan, son hablados.

Así el uso social de la aparición de la Virgen le permite una suerte de salidas tangenciales que para la sociedad que la vive representa la posibilidad de expresar su existencia, aunque el discurso colonial la niegue.

Tras la aparición de la Virgen hay todo un discurso que se regodea en la imagen del buen salvaje, en el menor de edad, humilde, obediente, pobre y además vinculado a lo femenino, cuya condición de subalternidad y sufrimiento es premiada por la divinidad.

A diferencia de la Virgen de Guadalupe<sup>34</sup> que responde al fenómeno de las apariciones, y que sin duda podría considerarse el eslabón de las apariciones marianas en América, a diferencia de Mariana de Jesús<sup>35</sup> la santa de Quito, persona de carne y hueso que llega a la santidad de manera inducida o a diferencia de las vírgenes del Macizo Colombiano<sup>36</sup>, más conocidas como remanecidas, la Virgen de Piendamó se presenta a través de una imagen, percibida fisiológicamente por una niña mestiza de la localidad.



Imagen 7

El caso que problematizamos aquí coincidiría con el planteamiento de Gruzinski respecto a que “una imagen privada podía convertirse, a fuerza de milagros, en el foco de una devoción local, suscitar la creación de una mayordomía, elevarse al rango de culto regional y, por último convertirse en centro de peregrinaciones”.<sup>37</sup>

En éste caso el espacio privado de “la casa de Dora Lilia Núñez” pasa de ser un espacio familiar y privado a ser un espacio público, donde *la obediencia* del mandato sagrado se hace más importante que la vida misma, al punto que en nuestro estudio

<sup>34</sup> S. Gruzinski, *op cit* 2001.

<sup>35</sup> Raquel, Serur, *Santa Mariana de Quito o la Santidad Inducida*, en Bolívar, Echevarría Modernidad, *El Ethos Barroco en Mestizaje cultural, Ethos Barroco*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., pp. 131-162, 1994

<sup>36</sup> Carlos, Vladimir, Zambrano, Mito y etnicidad entre los Yanacunas del Macizo Colombiano. Universidad Nacional, Colombia, 2000

<sup>37</sup> S. Gruzinski, *Op Cit*, pp.187.



de caso el padre de la vidente en un determinado momento cita: que los tienen sitiados.<sup>38</sup>



Imagen 8

Para Gruzinski, la producción visionaria “es decir la capacidad subjetiva de evocación de lo surreal, no es más que una de las manifestaciones de la puesta en circulación de la imagen barroca, sin duda alguna la más cautivadora, sino la más espectacular”.<sup>39</sup>



Imagen 9

Dora Lilia, según su madre, era una niña obediente y devota, destinaba cualquier dinero que caía en sus manos para comprarle velas a la Virgen. El 14 de mayo de 1971, Dora Lilia y su hermana, en un acto de humildad y obediencia, lavan ropa en una quebrada cerca a su domicilio, de repente una luz sobrenatural las ilumina, acto seguido aparece una mujer de belleza excelsa, sin embargo sólo Dora de once años puede acceder a la visión, la mujer se dirige a ella con nombre propio, y le encarga la tarea de convocar al mundo a estar con Dios.

Como cualquier niña obediente, Dora Lilia le cuenta lo ocurrido a sus padres, la madre duda de la anécdota relatada por su hija, sin embargo el padre, quien se encarga de dar nombre a lo ocurrido: un milagro. La apoya el asunto se dispersa entre los habitantes del pueblo, el fenómeno trasciende y se materializa en la paradoja de la memoria, entendida desde Paul Ricoeur<sup>40</sup>.

De acuerdo con Gruzinski, “la experiencia visionaria y la proeza taumátúrgica [...] dan vida propia a las configuraciones simbólicas y animan el espacio visual sobrenatural que la predicación, los frescos, las pinturas, o el teatro han dado a

<sup>38</sup> Revista VEA, junio de 1971, pp 15

<sup>39</sup> S. Gruzinski, *Op Cit*, pp.113.

<sup>40</sup> Paul Ricoeur, *definición de la memoria desde el punto de vista filosófico, en ¿por qué recordar?* Foro Internacional de Memoria e Historia, Unesco, 25 de marzo de 1998, Academia Universal de las culturas, La Sorbone, 26 de marzo de 1998:24-28.

conocer, definido y marcado”.<sup>41</sup> En nuestro caso debe sumarse la experiencia religiosa con y desde la madre, elementos que proveen a la niña las herramientas necesarias para asignar a lo presenciado el rótulo de indiscutible aparición mariana.

Pero no debemos descuidar el aspecto social, puesto que las condiciones para que la aparición tuviese validez social estaban dadas por los repositorios de ideas que circulaban en el imaginario difundido socialmente: por un lado estaba la herencia de los habitantes del pueblo que, como se ha enunciado antes, tenían orígenes de diversas regiones distintas al Cauca, de lo que se deduce que su experiencia con lo religioso existía en la manera predominantemente católica.

Por otro lado está la herencia social y el estereotipo que Tunía había asignado a Piendamó, es decir como lugar cristianamente no grato, lo cual empieza a gravitar en el imaginario que se lega socialmente; el “no lo suficiente” que canibaliza y pone en “cuestión” la imagen de Piendamó en 1917, sobrevive latente desde los ojos a pesar de que para la fecha el pueblo ya se ha establecido con las instituciones religiosas y políticas necesarias para existir “correctamente”.

Leído para un contexto social, es un mensaje homogeneizador, puesto que lo no dicho vacía al caníbal femenino, en éste caso, de su rebeldía, de su carácter erótico y fuerte para visualizarlo o imaginarlo como un ser dócil y merecedor de reconocerse en ese “lo suficiente”, como un terreno utópico dispuesto para ser cultivado con las semillas de la civilización/colonización.

La aparición ocurre en una familia, institución validada socialmente, además creyente católica, elemento fundamental que diferencia la barbarie de la humanidad en el contexto colonial, sin embargo es en la ambivalencia del mimetismo donde radica la fuerza del fenómeno, puesto que si tal ocurre en una base de elementos civilizados, también se apoya en las imágenes del menor de edad, inocente, obediente, femenino y por ende puro, a la vez que se asocia a un recurso natural como el agua, elemento éste relacionado también con la figura de naturaleza, fértil y paradisíaca atribuida a la imagen del caníbal.

---

<sup>41</sup> S. Gruzinski, pp.113, 2001.



Imagen 10

Recurriendo a Silvia Rivera “es evidente que en una situación colonial, lo “no dicho” es lo que más significa; las palabras encubren más que revelan, y el lenguaje simbólico toma la escena.”<sup>42</sup> En este sentido podemos leer el testimonio de Dora acerca de la primera

visión, puesto que es el encargado de vertebrar todo el acontecimiento posterior, circula masivamente y es de dominio popular a más de estar impreso en la novena de la Virgen de Piendamó: “El rostro de ella era hermosísimo, de piel un poco oscura, sus ojos bellísimos, no sé si azules o morados pero si puedo decir que tenía una expresión de tanta ternura que inspiraba de inmediato confianza y un amor inmenso. Era muy joven de una edad más o menos entre 14 y 15 años.”<sup>43</sup>

Si comparamos ésta descripción con la imagen de la Virgen que preside el Santuario encontramos que al instante de materializar la visión, es más fuerte la *imagen archivo*<sup>44</sup> de la Virgen, es decir la imagen occidental que la retrata como un ser asexuado, docil, tierno, obediente, siempre al servicio de Dios, aparte de imponérsele una tez de color blanco cuando el testimonio la describe de “tez oscura”.

Otro elemento que evidencia la fuerza de las *imágenes archivo* en detrimento de la palabra escrita o de la oralidad. En su testimonio público Dora asegura

“le dije a mi hermana ‘mire la señora que me llama’, en mi ignorancia no sabía que la Virgen se apareciera” ¿Cómo es que si Dora tiene 11 años y la Virgen el aspecto de una niña de 14 o 15 años, Dora la puede identificar como señora? Más aún ¿cómo sin saber que la Virgen se aparece puede reverenciar a la mujer que aparece llamándola señora?



Imagen 11

<sup>42</sup> S. Rivera *Op cit.*, Pp.13

<sup>43</sup> Dora Lilia Núñez, *Novena en honor a nuestra Señora del Rosario de Piendamó*, Pp.38

<sup>44</sup> Término acuñado por el teórico Joaquín Barriendos para acentuar la capacidad homogeneizadora, estereotipada y catalizadora de algunas imágenes, con el objeto de remarcar su función semiótica y su porosidad en tanto depositarias de otras imágenes y representaciones. Las imágenes archivo son entonces imágenes que pertenecen a una cultura visual, formadas por múltiples representaciones sedimentadas palimpsesticamente, a partir de las cuales se conforma una cierta integridad hermenéutica y una unidad icónica, son imágenes reciclables, naturalizadas y aprobadas por el sentido común.

La intención no es desviar el debate hacia la veracidad o no de la Visión la intención es orientarla hacia los procesos de colonización imaginaria llevados a cabo mediante la construcción social de las imágenes, construcción que se halla encarnada en la herencia colonial de las imágenes archivo y que se expresa por medio de la palabra, la cual a grossa vista expresa una suerte de homogenización racial, de clase y de género, sin embargo ante el más superficial de los análisis sucumbe y revela toda la heterogeneidad que constituye a las comunidades mestizas.

### 1.5 INSTITUCIÓN DE LA IMAGEN

Oficialmente no ha ocurrido nada, la iglesia católica se niega a reconocer el milagro, pero en la realidad no ocurren pocas cosas. La memoria y el imaginario se empiezan a alimentar de testimonios visuales, así se construye el “recuerdo pantalla sobre las imprecisiones de una memoria que se está borrando [...]”<sup>45</sup>, no hace falta una imagen para que la gente crea, van al lugar a arrancar la corteza de los árboles, a llevarse las matas, y a respirar el aire, posteriormente aparece la imagen esculpida.

De acuerdo con Gruzinski, la imagen barroca cumple un papel unificador, en “un mundo cada vez más mestizo que mezcla las posesiones y las escenificaciones oficiales con la gama inagotable de sus diversiones [...]”<sup>46</sup>.

La región Andina no se ha integrado en torno a una imagen mariana única, como sí ocurre en el caso mexicano respecto a la Virgen de Guadalupe; por el contrario, en la región Andina hay una suerte de politeísmo mariano: “la independencia” es posterior a la derrota, lo que entra a reforzar una fe mesiánica. México por su parte no mantiene tal, de guisa que las Vírgenes de ésta zona están fuertemente relacionadas con lo mesiánico, con una espera a futuro de que algo ocurra. Más que símbolos integradores de la región Andina cada Virgen responde a las necesidades o imaginarios de cada comunidad donde suele empatronarse.

El 14 de mayo se institucionaliza la fiesta de aniversario para la Virgen de Piendamó, a nadie le importa si la iglesia reconoce su valor o no, lo importante es que la bendición de la Virgen sobre el agua da resultados inmediatos a través del milagro. La fiesta popular es el medio al cual recurre la cultura popular para conjurar la incuestionabilidad del valor que se atribuye a la Virgen.

La imagen posibilita redes de sociabilidad e intercambios que enlazan la sociedad, a la vez que recupera y anexa prácticas autóctonas, la imagen barroca surge

---

<sup>45</sup> S. Gruzinski, *Op cit*, pp.124,

<sup>46</sup> S. Gruzinski, *Op cit*, pp.145

un movimiento esencial: de evangelizadora pasa a ser integradora. En el caso de la Virgen de Piendamó y su celebración podemos ver confluir costumbres del pueblo Misak, como la ofrenda de alimentos a la Virgen, junto a la *quemada de castillo, vaca loca, procesión y rezo del rosario*.

En ningún sentido se propone una mezcla, hibridación o sincretismo, por el contrario, prefiero proponer la categoría de *mestizaje*, donde cada uno conserva sus modos de ver y apropiarse el mundo generando tensiones que ayudan a dinamizar la convergencia cultural en un mismo espacio. Esto es lo que Mary Louise Pratt denomina *Zona de Contacto*, un espacio donde se libra la lucha imaginaria por el poder interpretativo.<sup>47</sup>

En esa lucha se construye un espacio de tensión mediado por los distintos usos que cada creyente hace, en éste caso de la fe y en consecuencia de las imágenes, dichas tensiones no derivan necesariamente en una solución o en una esencia, sencillamente su existencia dinamiza y posibilita la coexistencia de lo distinto, también facilita la concreción de esos usos varios en un elemento que se convierte en símbolo y que es capaz de sugerir diversos usos y significaciones.

Gruzinski plantea que, sin efectos especiales, la imagen barroca no sería posible, es necesario antropomorfizar las representaciones, dotarlas de humanidad, sin embargo reiterando la ambivalencia de lo digno de imitación, pero inalcanzable. En el caso de la Virgen de Piendamó se teje toda una trama de humanización de la representación. Si bien la “transuntación de lo sagrado” reposa en el agua, se hace necesario fijar la representación en una imagen; de este modo se le consagra un espacio, el que ella eligió para visibilizarse ante la niña. La naturaleza, el espacio salvaje, se torna sagrado, así la imagen barroca invade un espacio natural y se lo apropia.

Ahora la imagen se torna “transuntación del milagro”, repositorio de creencias e ideas de un sector de la cultura popular, pero como es propio de ésta cultura el conflicto le subyace, de guisa que atacar la imagen es atacar a sus creyentes, la ofensa a la imagen constituye una ofensa al imaginario de todos. A diferencia de otras imágenes milagrosas, como las vírgenes remanecidas que son signos milagrosos en sí mismas, es decir que se manifiestan en un objeto específico, la Virgen de Piendamó aparece como una visión y se fija en el imaginario popular a través de la oralidad, del

---

<sup>47</sup> M.Pratt, *Op Cit*

testimonio, produce milagros y signos, y no tiene mayores inconvenientes para fijarse socialmente, porque preexiste a esas manifestaciones.

La Virgen es un *personaje modelo*, ambivalente, digno de imitación pero inimitable a la vez. La Virgen se torna repositorio del ideal cristiano de mujer, sin embargo no es un ideal esencialista; al contrario, se ve permeado por un *ethos* barroco, por una conducta subversiva, activa y de algún modo segura de la cultura popular.

si el barroquismo en el comportamiento social y en el arte tiene sus raíces en un *ethos barroco* y si éste corresponde efectivamente con una de las modernidades capitalistas que antecedieron a la actual y que perviven en ella, puede pensarse entonces que la autoafirmación excluyente del capitalismo realista y puritano que domina en la modernidad actual es deleznable, e inferirse también, indirectamente, que no es verdad que no sea posible imaginar como realizable una modernidad cuya estructura no esté armada en torno al dispositivo capitalista de la producción, la circulación y el consumo de la riqueza social<sup>48</sup>

Como se advirtió en la introducción, la imagen logra instituirse gracias a las ideas que preexisten a la visión, gracias al valor que la oralidad tiene para la cultura popular y gracias al sentido colectivo que emerge de la misma.

## **2. EL SANTUARIO RELIGIOSO COMO ZONA DE CONTACTO**

Éste apartado propone una reflexión en torno al santuario religioso y la importancia del mismo en sectores de la región andina, por la capacidad de resignificación y producción de sentido que facilita, entendiéndolo como zona de contacto desde Marye Louise Pratt.<sup>49</sup>

Se partirá de la exposición respecto a lo que se entiende por zona de contacto y su aplicación al caso específico del Santuario, posteriormente se llevará a cabo una breve contextualización respecto a los pueblos que confluyen en lo que hemos llamado zona de contacto para situar al lector en el caso específico de la visión de la Virgen de Piendamó y, finalmente, se concluirá en la zona de contacto propuesta.

Se centra en el caso de la aparición de la Virgen en Piendamó, en 1971, considerándolo un hecho cuya riqueza cultural permite rastrear las huellas de los componentes heterogéneos que subyacen a la aparente homogenización andina; el Santuario se conserva en el tiempo a través de luchas por el poder interpretativo, luchas que se desarrollan en el plano de lo imaginario y de las representaciones, por

---

<sup>48</sup> B.Echevarría *Op Cit* pp. 17,

<sup>49</sup> M.Pratt, *Op Cit*

otro lado regala huellas en expresiones concretas como los exvotos depositados en el mismo.

Los santuarios se han constituido en lugares de verdadera activación cultural, lugares multisénticos, propicios para hacer posible la fiesta, el juego, el paseo, el intercambio social y comercial, la construcción de pertenencia a una localidad, región o nación, mediante el acceso, la comunicación, la disputa y la múltiple significación de lo sagrado<sup>50</sup>

El santuario se torna rico, en tanto es una figura contradictoria, entendido como archivo clasifica, ordena, taxonomiza y con ello podría decirse que homogeniza; sin embargo, su riqueza radica en el hecho de incubar la diferencia, ya que tiene un enorme poder de diversidad. Si se revisan las manifestaciones de agradecimiento de los distintos pueblos es posible hallar préstamos, pero también expresiones que se consideran “propias” de la tradición de una comunidad específica, en el caso que nos ocupa hablamos del encuentro de culturas con sistemas de creencias particulares como mestizos, Nasas y Misak, entre otros, que asumen modos de narrarse similares conservando su individualidad.

## 2.1 LA VIRGEN COMO ENTIDAD DE TENSIÓN CULTURAL



Imagen 12

Cabe destacar que la Virgen María es una construcción de carácter occidental, de tal forma que ante su aparición nos encontramos en una zona de contacto, la cual como señala Mary Louise Pratt, se caracteriza por estar fundada sobre una invasión y una forma de violencia, es claro que los españoles llegaron a éstas tierras, que independientemente de pertenecer a los Nasa o a los Misak, ya estaban pobladas, sus habitantes ya contaban con un sistema de creencias y una serie de prácticas que daban sentido a sus realidades, también y de acuerdo a lo reseñado de los pueblos, había ya una serie de luchas por el poder interpretativo frente al territorio, es decir que no había una homogeneidad respecto a las comunidades andinas, sino que por el contrario existían una serie de diferencias y luchas marcadas.

De éste modo la zona de contacto que aquí trabajamos está construida en una serie de desigualdades que convierten al indio en un “otro” cuyas costumbres y prácticas desmerecen y su humanidad sólo cobra valor en la medida en que se

<sup>50</sup> German, Ferro, Guías de observación etnográfica y valoración cultural: Santuarios y oficios. En: *Apuntes* 23 (1): pp. 56-69., (2010).

mantiene como “el otro” del conquistador; sin embargo los sistemas de significado que se mueven en éstas zonas escapan al control del conquistador dejando fisuras desde las cuales los individuos pueden construir sus propios significados.

Cuando se habla de Dora Lilia Núñez, se recurre a la imagen de una niña campesina, mestiza, de once años, segunda hija de una familia constituida por un padre alcohólico y fumador, una madre enferma y creyente, y seis hermanos, educada en la escuela Gabriela Mistral hasta tercer grado y posteriormente en el colegio *Mater Dei* por las hermanas Betlehemitas.

El catorce de mayo de cada año se celebra el aniversario de la aparición de la Virgen. Al santuario arriban “chivas”, buses típicos populares colombianos, contratados por los Misak, para participar de la celebración; del mismo modo arriban Nasas y Mestizos, la celebración incluye una procesión desde la iglesia central del pueblo, que se abre con la quema de un castillo, hasta el santuario, se concluye con quema de pólvora y vaca loca.

El Santuario comporta la presencia de los distintos pueblos en las muestras de agradecimiento que cada uno dedica a la Virgen, aquí se puede entender el santuario como zona de contacto, puesto que en éste espacio de significación, confluyen pueblos cuyas trayectorias son históricamente divergentes y luchan por el poder interpretativo desde el significado que cada uno atribuye al lugar.

#### **2.1.1 LA VIRGEN PERSONAJE TRASCENDENTAL EN LA LUCHA POR EL PODER INTERPRETATIVO**

Como señala Bolívar Echeverría,<sup>51</sup> el culto a la Virgen María es el intento más eficaz para expulsar el ateísmo del cristianismo; sin embargo, las comunidades evangelizadas no son recipientes vacíos esperando por ser llenados de creencias, son seres bifurcados culturalmente y su capacidad de tensión radica en la posibilidad de habitar el mundo del colonizador y su propio mundo, éstas comunidades o éstos nuevos hombres llevan a cabo la lucha cultural en el plano de la imaginación.

En el caso que abordamos aquí, podemos ver como algunas de las comunidades andinas en su concepción del mundo, los Misak en su concepción binaria y los Yanaconas en su concepción de los tres mundos, construyen a sus vírgenes como semiDiosas, como entidades intermedias entre el ámbito superior y los ámbitos concretos del hombre, como entidades dignas de ser escuchadas por Dios por sus cualidades occidentales, pero a la vez como entidades guerreras capaces de proteger en la tierra por sí mismas a las comunidades que representan.

---

<sup>51</sup> B. Echeverría, *op cit* , pp. 161-188



Desde la propuesta de Bolívar Echeverría podemos asumir que la Virgen como entidad cristiana es transformada por el *éthos* barroco, el elemento que permite mantener en el ámbito imaginario el politeísmo desde la creación de innumerables versiones de la Virgen María. En éste sentido la Virgen en el cristianismo es tan necesaria para Dios, como lo es para los hombres, esto en el sentido de permitirle enmascarar lo imperfecto de su creación a través de la perfección de una descendiente de la mujer que puso en evidencia su torpeza.

Siguiendo la reflexión de la *decorazione assoluta* del autor respecto al *éthos* barroco, es posible decir que la Virgen, que no era más que una suerte de ornamento para el cristianismo, un medio para acercarse a Dios y para controlar moralmente el ser femenino en las comunidades andinas, muta en fin; el ornamento asciende, se libera y se convierte en una obra autónoma, la Virgen que dependía de Dios ahora se halla en un punto liminal desde el cual encarna la subversión y expresa la fuerza del yo cultural bifurcado.

El Santuario se torna Zona de Contacto en el momento en que la aparición deja de ser un privilegio de Dora Lilia y pasa a ser un asunto colectivo, es decir que se da un proceso de resignificación, una lucha interpretativa que, a primera vista es la aparición, pero más allá hay todo un entramado cultural, que habla de la herencia de cada pueblo, donde el colonizador nunca controla la totalidad de los códigos, porque su polisemia los hace resbalosos dando la oportunidad a los otros de construir sus propios significados a partir de un mismo significante.

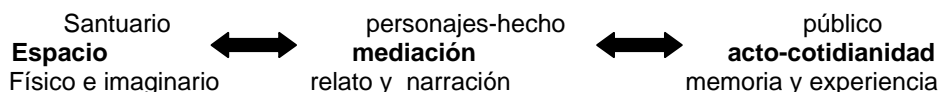
El **Santuario** entendido como **zona de contacto y espacio de ficción**, es decir como representación física del acontecimiento desencadenante o aparición de la Virgen, espacio de confluencia de interpretaciones que se disputan entre sí la autoridad sobre las mismas, permite expresar la "*heterogeneidad radical*", es decir "una estructura social en la que en un mismo espacio coexisten sistemas culturales muy diferenciados que interactúan entre sí"<sup>52</sup>.

El lugar cuenta con un espacio material que comparte límites con la casa de Dora, consta de una capilla y un santuario donde se hallan tanques proveedores de agua, unos **personajes** primarios visibles en las representaciones artísticas de la Virgen y la encantada figura de Dora en la niña Dorita (aquí es clave destacar que el relato encanta, se vale del no-tiempo: pese a que Dora es una adulta, se continúa asumiéndola como niña, porque el relato ha tomado su lugar) y, finalmente, un

---

<sup>52</sup> M. Pratt, *op.cit.*, pp.4

**público** o comunidad creyente -el elemento más importante, debido a que se encarga de actualizar y alimentar el relato, a la vez que disfruta y padece desde su experiencia, reinventando, apropiando e imaginando el hecho.



El santuario responde desde su calidad de hecho discursivo a la adaptación en el tiempo, y su continua actualización hace posible que se mantenga para los distintos actantes interpretativos.

El santuario como archivo, esto es como colección, produce orden, clasifica según categorías y en su dimensión física depende del sujeto que lo ordena; pero una vez abierto al público en su dimensión de imaginario, se torna repositorio de las imágenes que la colectividad ha depositado sobre él.

De acuerdo con Marye Louise Pratt, en las zonas de contacto coloniales, la perspectiva del indígena es la del “otro”, respecto a una cultura dominante donde le toca vivir una realidad bifurcada de significación, es decir como entidad propia para sí mismo y a la vez como el otro para el sistema dominante.

Podemos vislumbrar, una suerte de movimiento tangencial que les permite resistir a la negación a partir de la manera cómo deciden imaginarse, llevando a cabo un desplazamiento o una inadvertencia del discurso hegemónico colonizador católico y apropiando por su propia cuenta en el acto de la cotidianidad que imaginan, la veracidad de su existencia.

### 3. EL YO CULTURAL BIFURCADO Y LA VISIÓN POLITEÍSTA

Serge Gruzinski plantea una suerte de *indianización del cristianismo*, o la impresión de un éthos barroco al mismo, lo cual significa para nuestro caso que en los andes se aprendió a vivir dos realidades: una que complace al colonizador o en su ausencia física a los imaginarios e ideas que le representan, y otro que se corresponde con los distintos modos de ser indio y mestizo en las diferentes regiones de los Andes.

El sociólogo William Eduard Du Bois vivió y experimentó la exclusión racista a comienzos del siglo XX en Estados Unidos; a partir su propia experiencia propuso que en el plano del pensamiento, esto es en el plano imaginario, las minorías raciales

pueden tener un punto de vista privilegiado para el conocimiento del mundo, a lo cual llamó “doble conciencia”.

Después del egipcio y del hindú, del griego y el romano, del teutón y del mongol, el negro es una especie de séptimo hijo, nacido con un velo y dotado de una mirada alternativa (second-sight) en éste mundo americano –un mundo que no le da ninguna autoconciencia, sino que lo deja verse a través de la revelación del otro mundo.

Es una sensación peculiar, esta doble conciencia, este sentido de mirarse siempre a través de los ojos de los otros, de medir el alma propia con la cinta de un mundo que mira entretenido con desdén y compasión. Uno siempre siente la dualidad –un americano, un negro, dos almas, dos pensamientos, dos deseos irreconciliables: dos ideales en guerra en un cuerpo oscuro, cuya sola fuerza existente le permite evitar ser partido en pedazos.<sup>53</sup>

Si bien esta “segunda mirada” surge de la experiencia de discriminación su éxito está en no asumirla pasivamente desde la *zona del no ser*<sup>54</sup> reafirmandose como víctima pasiva de la violencia epistémica, sino por el contrario politizándola y haciéndola problemática a nivel de construcción de identidades. Esto es un poco lo que señala Bolívar Echeverría cuando se refiere al fenómeno mariano y a la decorazione absoluta en el barroco, donde el conflicto aparece como proceso creativo.

Echeverría rescata la teatralización del mundo como mediación entre el valor de uso y el valor de cambio, es decir que el ornamento, aquello que habita en el plano de la imaginación o lo innecesario, es lo que finalmente permite la existencia. En nuestro caso es el mestizo quien se halla, como sugiere Alberto Flores Galindo, en la zona liminar de no ser ni lo uno ni lo otro, “la relación entre vencedores y vencidos terminó produciendo una franja incierta dentro de la población colonial: los mestizos, hijos de unos y otros y a veces menospreciados por ambos”.<sup>55</sup>

Si abordamos la visión de la Virgen desde sí misma y desde el testimonio para cotejarla con la imagen, su expresión material concreta, es posible leer entre líneas algo de ese yo cultural bifurcado, que en ocasiones -y contrario a la propuesta de Du Bois- no se irgue premeditado, sino que se torna parte de del Ser mestizo o ser liminar. En éste caso la imagen está marcada, es una *imagen archivo*, al tratarse de la Virgen ya hay toda una construcción occidental o *colonialidad del ver*<sup>56</sup>, y esta marca se da en dos sentidos que sin embargo no son opuestos sino que se relacionan manteniendo cada uno su propio objeto, una hacia la vidente y otra hacia la sociedad.

<sup>53</sup> William Edward Burghardt Du Bois, *The Souls of black folk*. New York: Bantam 1989 [1903], pp. 2-3

<sup>54</sup> Gordon, Lewis, A través de la zona del no ser, una lectura a piel negra máscaras blancas, en la celebración del octogésimo aniversario del nacimiento de Fanon, En Frantz Fanon, *Piel negra, máscaras blancas*, Madrid, Akal, 2009, pp.217-259

<sup>55</sup> Alberto Flores Galindo, Buscando a un Inca, Utopía Andina, editorial horizonte, octubre 1988, Pp 18.

<sup>56</sup> J.Barriendos.Op.cit

La primera marca es decir la que concierne a la vidente se halla en la idea de mujer con aspecto de niña, que viste túnica, después de ser madre azul y previo a ello blanca, lo cual simboliza su “pureza”, va descalza como símbolo de humildad, es de ojos claros, tez clara, delicada, tierna, servil, expresa sufrimiento y a la vez resignación a tal, su cuerpo es asexuado, vaciado de cualquier atisbo de carnalidad.

La segunda marca que la representa como imagen archivo es la social, esto es que la Virgen en contextos latinoamericanos, especialmente andinos, se aparece a seres humildes, obedientes, generalmente indios o mestizos, preferiblemente mujeres o niños que son reconocidos socialmente por su marca de género o de raza.



Imagen 13

La visión de la Virgen en Piendamó permite rastrear éstas huellas; en el sentido común o en la percepción colectiva circula la idea de que la familia Núñez, esto es la de nuestra vidente, era una familia campesina muy pobre y numerosa, con un padre alcohólico y fumador, una abnegada madre y ama de casa enferma, que se ve obligada a delegar sus responsabilidades domésticas a sus hijas mayores Rosa Amalia y Dora Lilia. Contrario a ello Dora Lilia<sup>57</sup> se recuerda como miembro de una familia “acomodada”, su padre se jubiló desde los 18 años por prestar su servicio militar en el ejército, además trabajaba como conductor, de manera que a los ojos de Dora se podían permitir ciertos lujos, como estudiar en el colegio privado *Mater Dei*<sup>58</sup> de las hermanas Betlemitas.

El yo cultural bifurcado péndula entre dos realidades; existe en la teatralización del mundo como refiere Bolívar Echeverría. El testimonio de Dora existe para sí misma pero a la vez existe en un modo otro para los demás, desde la concepción de clase de sí misma y de su familia, hasta la descripción de la visión, el convencimiento cristiano de que “la Virgen” es de un modo específico, esto es el occidental y cristiano, le priva a Dora de cualquier sorpresa ante la visión, como por ejemplo que la Virgen no posea un tono de piel blanco, sino oscuro o mestizo.

<sup>57</sup> Dora Lilia Núñez, entrevista personal, Piendamó, Cauca, Colombia, domingo 31 de julio de 2011.

<sup>58</sup> Colegio femenino Madre de Dios, éste colegio era exclusivamente para niñas, aparte de ser la única opción para continuar los estudios después de tercero de primaria, la opción para Varones era la Normal de Varones.

En ésta última reflexión vale la pena detenerse, resulta curioso que las representaciones gráficas que empatronan el santuario coincidan más con la *imagen archivo* de Virgen, que con la protagonista de la visión de Dora Lilia, es interesante en la medida en que *la colonialidad del ver* subyace o se halla en complicidad con la *colonialidad del saber*.



Imagen 14

Retomando a Silvia Rivera y a Du Bois la palabra encubre y conduce a mirarse concretamente a través de la construcción de los otros, sin poner a cuestión tal mirada, sencillamente validándola o naturalizándola en la vida cotidiana y con ello perpetuando los mitos de la colonialidad como verdad absoluta.

Aquí se reafirma dicha colonialidad a partir de la autoridad de quien observa y quien queda subsumido bajo su mirada, aún sin estar materialmente presente; así podemos aventurar que la visión de la Virgen de Piendamó no es solamente lo que Dora vio, sino todas las imágenes archivo atravesadas por las categorías de género, clase y raza que subyacen a ella. Surge así un intento por homogenizar, por imponer una visión unitaria de mundo que no descubre, ni busca descubrir, sino que reconoce e impone reconocimiento desde su arsenal de *imágenes archivo*.



Imagen 15

Sólo por hacer el ejercicio podemos retomar el testimonio de Dora y el apartado donde se refiere a la Virgen de su visión como una mujer de tez oscura, sin embargo una vez abstraída la imagen del imaginario de Dora y concretada en las representaciones gráficas encontramos a una mujer blanca. Nadie, ni siquiera la misma Dora, cuestiona el hecho, nadie lo nota aunque continuamente se repita el testimonio y en él se reitere que la mujer de la Visión tenía un tono de piel “un poco oscuro”. Ello se debe a que *el ver ha sido colonizado*, a que los problemas que atañen a la raza, a la clase o al género, han sido pormenorizados en el saber popular, de guisa que las posiciones críticas al respecto se mantienen controladas y restringidas a dar con lo (pre) visto, huyendo a la sorpresa, de ese modo las reflexiones respecto a categorías trascendentales como las mencionadas se restringen con suerte a un pequeño número de personas.

Cabe retomar a Nelson Maldonado-Torres y *la colonialidad del ser*, “que surge cuando el poder y el pensar llegan a ser exclusionistas”<sup>59</sup>, que a nivel de clases populares se repite/reafirma lo que el poder ha impuesto. La colonialidad no surge en lo popular, se anida ahí, pero proviene de la relación de dominación: poder-subalterno.

Con Barriendos sabemos que la colonialidad del ver es constitutiva de la modernidad, y en ésta hay una división clara entre el tiempo productivo y el tiempo libre, las visiones religiosas han sido desplazadas del tiempo productivo al tiempo de la cultura.

Echeverría plantea que hay tres figuras dominantes en la existencia en ruptura, o en la existencia del tiempo libre; una es **el juego** en el cual se lleva a cabo una serie de tensión colectiva o efecto estético sobre una colectividad, otra es **la fiesta**, donde se lleva a cabo una suerte de sustitución de lo real por lo imaginario, aquí puede citarse lo sagrado y finalmente **la estética** en la cual se lleva a cabo un intento por traer en concreto a la escena ordinaria las expresiones de la experiencia extraordinaria.



Imagen 16

En el caso del yo cultural bifurcado o de la doble conciencia que se vive en el plano de la imaginación, puede entenderse que es mediante el ejercicio estético como se intenta traer al mismo a la realidad ordinaria, para así terminar viviendo la realidad imaginada. De esta forma se convierte el tiempo productivo en escenario o teatro del tiempo de uso, cabe decir que la exageración de ésta vida es, de acuerdo con Echeverría, de ese modo porque quiso ser así y no porque no pudo ser de otro modo.

<sup>59</sup> Nelson, Maldonado, Torres, (Des) Colonialidad del ser y del saber (videos indígenas y los límites coloniales de la izquierda) en Bolivia, “La topología del ser y la geopolítica del saber. Modernidad, imperio, colonialidad”, Buenos Aires, Del Signo, 2006, pp.88



Imagen 17

En el caso de la visión de la Virgen de Piendamó la teatralización del tiempo productivo o del “*valor de cambio*” se ve impactado por el tiempo libre o por el “*valor de uso*”; la experiencia sagrada abstraída estéticamente mediante el relato de Dora Lilia, reforzada por *las imágenes archivo*, almacenadas en la sociedad, pasan a ocupar el plató del *valor de cambio* y lo

impacta, modifica las dinámicas productivas de todo un pueblo y la economía de un país, incrementando la demanda de transporte por la visita de forasteros, creyentes o curiosos hasta el lugar de la visión, los meDios de comunicación inician un cubrimiento masivo del fenómeno y las ventas de meDios como la revista VEA, se disparan.

Mediante la teatralización del mundo la otredad construida por occidente puede vivir recreándose continuamente como personaje. Dora Lilia la niña campesina, pobre, obediente y creyente puede existir como personaje para sí misma y para una sociedad que la demanda desde *la colonialidad del ver*, incluida ella misma, por otra parte puede existir como hija, como hermana, como esposa y como lo que según ella soñó ser de niña, como maestra de escuela<sup>60</sup>.

De acuerdo con Echeverría, el arte barroco y el éthos barroco encarnan la liberación del ornamento, mediante el histrionismo, el efectismo y el escándalo, la falsa representación del arte barroco en ésta línea de lectura no se considera “falsa” en tanto discapacitada, incompleta o incapaz, sino en tanto se resiste a asumirse como un objeto indiferente de la circunstancia dramática que le otorga sentido histórico.

Siguiendo este planteamiento y retomando a Homi Bhabha, cabe destacar que aquí no se considera que haya originales ni copias, de guisa que no se hablaría de mimesis porque no se busca imitar nada, esta reiteración está basada completamente en el parecido y la repetición del mismo en su proceso reiterativo termina construyendo una identificación y no una repetición fallida.

<sup>60</sup> Dora Lilia Núñez, entrevista personal, Piendamó, Cauca, Colombia, domingo 31 de julio de 2011.

El juego escénico implica una tensión y un vértigo que encarna un *igualarse a*, se produce una acción altanera en el acto de reiterar la mímica. Para entender mejor éste planteamiento revisaremos desde Bolívar Echeverría la posición de la Virgen en el cristianismo respecto a la trinidad y posteriormente el lugar de Dora Lilia respecto a la Virgen en nuestra reflexión.

En la modernidad, de acuerdo con Echeverría, se produce una reelaboración barroca del mito cristiano. Por un lado, la estetización de la vida cotidiana se produce en la sustancia ritual mítica, esto es que lo sagrado se experimenta mediante la sustancia ritual y mística, hay una cooptación de todos los mitos por el mito cristiano y a la vez hay una cooptación de éste por la modernidad, esto provoca que el sentido cristiano de la vida se individualice, de manera que en toda actividad secularmente humana se hallará implícito el contenido de salvación a través de la razón.

En éste contexto emerge el culto a la Virgen como la herramienta más eficaz en el intento por combatir el descreimiento de la narración moderna, esto es expulsar el ateísmo del cristianismo. Una de las causas que motivó éste descreimiento fue la distancia de los varones terrenales respecto a los varones celestiales del cristianismo, así la Virgen emerge como una suerte de semiDiosa que media entre los varones celestiales del cristianismo y los terrenales, es decir entre el plano imaginario y el concreto.

Cabe destacar en éste momento que en las comunidades indígenas y mestizas se propicia una suerte de reforma al cristianismo en su estructura básica y falocéntrica, en razón a que la Virgen, mediadora u ornamento, se convierte en un ser tan indispensable para los fieles como para Dios, ella disimula la imperfección de su creación tornándose modelo terrenal a seguir y promesa de que la perfección terrenal es posible; así el medio u ornamento al exagerarse y teatralizarse se convierte en fin, mediante la reiteración el ornamento se libera y deja de ser una copia para convertirse en obra.

La teatralización confunde la percepción, ambivaliza; se produce una radicalización de lo representado al ponerse en su lugar, la importancia del yo cultural bifurcado se halla en *el ponerse en el lugar de*, en actuar *como si* se tratara de la vida del valor de cambio, hasta el grado de ser sin ser, es decir ser desde el lugar proscrito con un leve aire altanero no de ***parecerse a*** sino de ***ser***.



En éste plano la Virgen, en su calidad de elemento cultural, se torna valiosa como metáfora de la identidad mestiza y de las minorías raciales que se hallan aún en la liminariedad y que desde la imposición de las imágenes archivo han sido relegadas a la zona del *no ser*.

El personaje de Dora Lilia sufre en un primer momento una barroquización, de mediadora pasa a ser obra; la ornamentación que se produce en torno suyo, el ruido que se genera a nivel mediático, cotidiano, económico, moral y religioso la llevan a tomar el lugar de la Virgen, a igualarse a ella. Así se produce todo un proceso de ambivalencia que la lleva a tomar el lugar de, a considerarse heredera de la magnificencia sagrada de la Virgen, la gente busca acceder al lugar de la aparición, pero a la vez busca el contacto con Dora como si durante la visión hubiese ocurrido una transuntación milagrosa donde la Virgen le concedió a Dora sus poderes y su santidad.



**DORITA** UNA NIÑA ILUMINADA POR LA VIRGEN  
*Imagen 18*



*Imagen 19*

Cabe revisar brevemente la influencia religiosa que heredó el conjunto de las imágenes archivo a la comunidad de Piendamó.

La Orden de La Merced ejerce su influencia en lo que hoy conocemos como Ecuador y el sur de Colombia. Fray Hernando de Granada, mercedario, que viajó con Sebastián de Belalcázar tuvo a su cargo la evangelización de las zonas mencionadas; para 1546 se crean las diócesis de Quito (hoy Ecuador) y Popayán (hoy Colombia). Los Mercedarios, una congregación de hombres formada en 1218, quieren ser los caballeros de la Virgen María al servicio de su obra redentora; esta orden operaba bajo cuatro votos, pobreza, castidad, obediencia y dar la vida por el cautivo en peligro de perder su fe. Ven en Jesucristo al libertador de la humanidad y en la Virgen María, la madre ideal de la persona libre.

Aquí encontramos otra *imagen archivo*, que atañe a nuestra reflexión puesto que, durante la colonia, Popayán se erguía como lugar privilegiado para la toma de decisiones; desde éste punto neurálgico se administraban los lugares de encomienda entre ellos Tunia, y si a ello sumamos que en los lugares donde no había corte, la vida social cortesana se desarrollaba en los conventos, liderada por varones, podemos aventurar que el ideal mariano construido desde la mirada masculina, blanca y occidental es el que (pre)escribe los parámetros de “la mujer” digna de su admiración.

Sería inocente pensar que dicha vida social cortesana se dedicaba sencillamente al esparcimiento; es claro que en esas reuniones la misma teatralización del mundo llevaba a hallar la tensión entre el valor de uso y el valor de cambio, tomando decisiones políticas y económicas que solapadas en el plano cultural les permitían mantenerse en el poder a quienes lo ostentaban.

Como ya hemos insistido, *la colonialidad del ver*, subsiste en el tiempo a través de *las imágenes archivo*, en el caso de Dora Lilia resulta curioso que al mejor estilo de los mercedarios, justo cuando Dora pasa a ser un personaje, se constituye una “Liga Pro defensa a Dora Lilia”, conformada por miembros de las más prestantes familias del municipio (cabecera municipal, zona urbana) para velar por su seguridad e intereses.

Esta liga emerge cuando las limosnas de los miles de fieles y curiosos alcanzan niveles barrocos, se cuenta que la gente enloquecía y tiraba dinero por una ventana de la casa de Dora Lilia, “hasta el punto que era imposible tener acceso a la misma”<sup>61</sup>. Es en éste momento cuando emerge la liga de protección, también porque Dora pasa a ser una celebridad y los miles de visitantes querían alcanzarla, tocarla y quizá con ello trasuntarse de la santidad que la Virgen le había transmitido a la pequeña.

### 3.1 LAS DOS MUJERES ¿VÍRGENES?

La figura de la Virgen - de manera especial en lo que se conoce como región andina- asume un carácter prolífico, se torna proteica en la medida en que en una misma región se puede rendir culto a un sinnúmero de facetas de la Virgen María, guerrera, protectora, sanadora, madre, consoladora, mediadora, entre otras tantas atribuciones y funciones que las comunidades indígenas y campesinas le han otorgado.

La versión oficial que Dora Lilia repite en la actualidad asegura que vio a una

---

<sup>61</sup> Carlos Enrique Cruz Gallego, entrevista personal, agosto 11 de 2011, Piendamó Cauca.

sola mujer vestida de blanco, sin embargo, en los primeros cubrimientos de la visión se difundió la idea de que se trató de dos mujeres una vestida de azul y una de blanco “a pocos metros del árbol bajo cuya sombra se entiende apareció la Virgen en traje blanco y acompañada de una mujer vestida de azul”<sup>62</sup>

La cita de la revista se considera importante en cuanto reseña la visita de Dora al Arzobispo de Popayán, Miguel Ángel Arce, días posteriores a la visión, para compartirle la experiencia, por tanto, teniendo en cuenta la cercanía al acontecimiento y la importancia del religioso; cabe la posibilidad de que tal relato tenga asomos de verdad, sin embargo la importancia capital radica en que el testimonio aquí citado fue en su momento de dominio social.

Como se ha venido reiterando, la Virgen forma parte de las *imágenes archivo*, las cuales privan de cualquier tipo de sorpresa o interpretación adicional a lo que se (pre)ve. Ni social, ni eclesialmente se conoce manifestación alguna frente a la posibilidad de que dos Vírgenes apareciesen en el mismo lugar, sin embargo, es de anotar como se jerarquiza la importancia de las mismas, hasta que una desaparece del relato.

La imagen archivo de la virgen como mujer niña, pura, casta y con su himen intacto, va en detrimento de su representación como madre, así sea del hijo de Dios, aquí se refuerza la importancia que popularmente tiene la Virgen para algunos sectores de la cultura popular Latinoamericana, puesto que se le da su más alto valor antes de cumplir con el mandato de Dios, esto es antes de llevar a su hijo en su vientre, lo cual la asume como una diosa.

Si consideramos que para el cristianismo occidental la Virgen es, en tanto lleva en su vientre al hijo de Dios, podemos leer claramente la subversión o reinterpretación

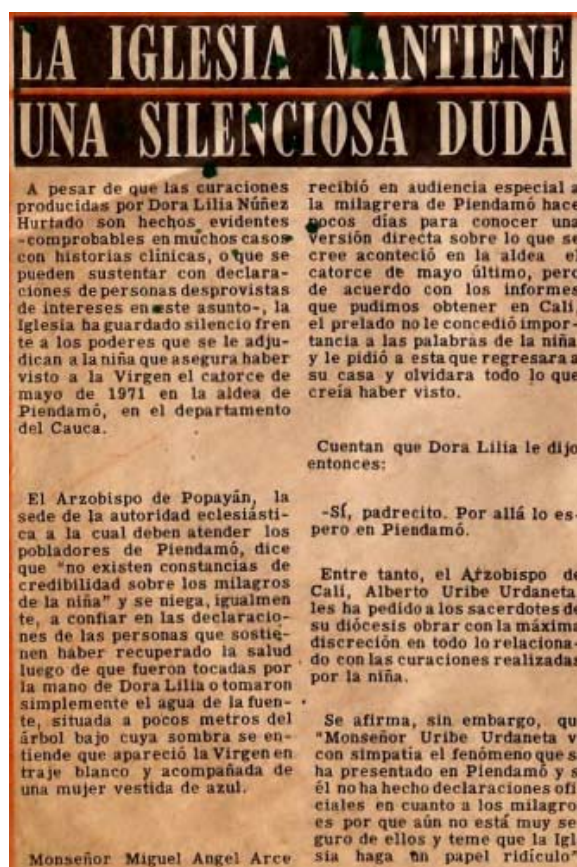


Imagen 20

<sup>62</sup> Dora Lilia Núñez, archivo personal, recortes de la revista VEA de 1971.

que se produce en el plano imaginario o en la doble conciencia de las culturas referidas que la apropian y transforman en las zonas de contacto, donde se llevan a cabo las luchas por el poder interpretativo.

Retornando a la visión, llama la atención la diferenciación entre los trajes de las mujeres, además que pese a que ambas se ven como mujeres, Dora decide otorgar el estatus o la prioridad de Virgen a la que va vestida de blanco, de igual manera la que va vestida de azul no importa ni llama la atención de nadie se torna en ornamento, posteriormente en accesorio y finalmente desaparece de la historia.

Finalmente estas formas de resignificar la creencia, el mito, o el discurso, obedecen a una forma polivalente de tensión cultural, re-existencia simbólica, apropiación y a la vez a una suerte de repetición o reiteración del modelo impuesto por el poder.

## LECCIÓN DOS: COLOREA LOS CÍRCULOS DEL TESTIMONIO

IMAGEN Y VISUALIDAD, UN TESTIMONIO COMO “PUNTO DE PARTIDA”

*Dios, Dolor, Deidad, Duda, Docente, Decencia, Documento, Dato, Dama, Decoro, Deficiencia, Definición, Deformidad, Degeneración, Deglución, Degollar, Degradante y Dos son palabras que se escriben con*



## 1. LA VISIÓN: RELACIÓN ENTRE IMAGEN Y VISUALIDAD

Con frecuencia se tiende a creer que imagen y visualidad son conceptos que operan como sinónimos, sin embargo cada uno tiene sus propias connotaciones y consecuencias. La reflexión que se sigue en ésta propuesta hace hincapié en esas diferencias, recurriendo a José Luís Brea para asumir que los estuDios visuales se encargan del análisis *sobre la producción de significado cultural a través de la visualidad*<sup>63</sup> y no de la imagen en su forma estética.

Es así que al preguntarnos por la construcción social de lo visual en la visión de la Virgen de Piendamó, cuestionamos por los procesos y las bisagras sociales que apoyan la construcción específica de la imagen, sus formas de circulación, su recepción y sus usos.

Una mirada homogenizante entre visualidad e imagen sólo conduce a ocultar y perpetuar la *colonialidad del ver*, a través de *las imágenes archivo*, es decir a través de imágenes estereotipadas y cargadas de nociones que perpetúan concepciones peyorativas de género, clase y raza; los estuDios visuales como aquí se entienden, no buscan ver más imágenes y pensar menos, sino pensar en las rutas de las imágenes por el mundo social en el cual se inscriben.

Las apariciones marianas en la imagen archivo tradicional, se han naturalizado cuando no atribuido a expresiones idolátricas o folklóricas de una comunidad; sin embargo, tales visiones están vinculadas a procesos sociales de visibilización o encubrimiento, de respuesta o de silencio, lo cual reproduce jerarquías culturales y estéticas, denominadas heterarquías, que forman subjetividades leales a los regímenes coloniales de visión.

La Visión de la virgen en Piendamó está marcada por la línea naturalizadora de la imagen archivo, por lo cual esta reflexión busca desnaturalizarla, siguiendo la línea de José Luís Brea quien dice que

bajo la convicción de que no hay hechos –u objetos, o fenómenos, ni aún medios[4]- de visualidad puros, sino *actos de ver* extremadamente complejos que resultan de la cristalización y amalgama de un espeso trenzado de operadores (textuales, mentales, imaginarios, sensoriales, mnemónicos, mediáticos, técnicos, burocráticos, institucionales ...) y un no menos espeso trenzado de intereses de representación en liza: intereses de raza, género, clase, diferencia cultural, grupos de creencias o afinidades, etc.<sup>64</sup>

<sup>63</sup> José Luís Brea Los estuDios visuales: por una epistemología política de la visualidad, disponible en: <http://www.joseluisbrea.net/articulos/losestudiosvisuales.htm>.

<sup>64</sup> J. Luís, Brea op. Cit,



En la base de *la colonialidad del ver* hay una matriz racializante, que inferioriza otras formas de ver, se naturaliza y produce descripciones cerradas, completas y verídicas del otro, a partir de sentidos visuales figurados-estereotipados o referencias discursivas que citan la experiencia ocular del haber estado ahí.

Cabe recordar que esa credibilidad acerca de lo visto no se da a cualquier persona, sino a un círculo ilustrado específico, dotado de cierta jerarquía social, académica, económica y por supuesto institucional.

En la aparición de la Virgen en Piendamó, podemos ver la forma en que se juega con éstos requisitos, la Visión de Dora Lilia carece de importancia institucional, esto es en el marco ilustrado, la iglesia niega el carácter de visión mariana y con ello su importancia institucional; no valen declaraciones, testimonios, imágenes, conmoción regional, nacional o internacional. No valen porque ni Piendamó está inscrito en el universo del *humanitas*, ni ninguno de sus miembros lo está. De la misma manera que no lo está la vidente, Dora Lilia, una niña estereotipada como campesina humilde. En éste sentido podríamos decir más bien que Piendamó como ente político y la Visión como alegoría social del mismo, corresponderían más a la imagen del caníbal, como ya lo hemos sugerido en el capítulo anterior.

Oficialmente Piendamó no tiene importancia colonial, su fundación se corresponde más con un acto fortuito a raíz de la modernización<sup>65</sup> que con los intereses con que se fundaron las encomiendas o las colonias propiamente dichas, éste imaginario pervive en las dinámicas del país como imagen archivo y se lleva a cabo una jerarquización regional, donde Bogotá encabeza dicha jerarquía y a ella le siguen ya por su “cultura”, ya por su desarrollo, las ciudades cuya fundación se correspondió con los intereses de la colonia en sentido estricto.

Erna Von Der Wade nos ayuda a ampliar ésta referencia:

El grupo de los gramáticos es pequeño y cerrado. Apenas supera el número de los académicos de la lengua. Es propio de la cultura bogotana, aunque no todos sean en sentido estricto de Bogotá, (Deas 34) y tiene muy poco o nada que ver con las demás culturas de Colombia. La república humanista que querían era ante todo un proyecto en el orden de las ideas. ¿Cómo entender, entonces, que la visión de mundo de estos hombres sea la que se haya impuesto como el proyecto político de nación para Colombia en el momento en que las ideas de la modernidad europea, racionalista e instrumental, son prácticamente hegemónicas? ¿Más aún si se tiene en cuenta que es un proyecto que se da sólo entre letrados, rodeados de una vasta población analfabeta, en un país fragmentado geográfica y políticamente?<sup>66</sup>

<sup>65</sup> Construcción del ferrocarril por Ferrocarril del Pacífico en 1917-1924

<sup>66</sup> Erna Von Der Wade, De García Márquez y Otros Demonios en Colombia, Nueva Sociedad Nro. 150 Julio-Agosto 1997, pp. 33-39

Para el momento de la Visión, Piendamó se halla al margen del ideal letrado de Nación que se ha construido para Colombia desde la Capital, por tanto cualquier acontecimiento, en este caso religioso, sólo puede vincularse con el folklore y la superchería.

Así podemos concluir que la tensión entre Tunia y Piendamó, es producto de una jerarquización mayor, en Colombia, como en otras comunidades, resultante del encuentro forzado con la colonización extranjera, en donde se lleva a cabo un proceso jerarquizado que divide las funciones entre quien tiene el derecho a ver y quien es visto, es decir un ente activo, usualmente estereotipado como desarrollado o inscrito en la línea del progreso y un sujeto atrasado, inhumano, caníbal que necesita ser nombrado para alcanzar la humanidad.

Reconocer los regímenes de visualidad sobre los que se inscriben las imágenes que nos representan, puede conducirnos al hallazgo de paradigmas alternativos pero invisibilizados por los regímenes escópicos dominantes.

[...]se percibe entonces que la enorme importancia de estos *actos de ver*—y de la visualidad así considerada, como práctica connotada política y culturalmente—depende justamente de la *fuerza performativa*[5] que conllevan, de su magnificado poder de *producción de realidad*, en base al gran potencial de generación de efectos de subjetivación y socialización que los procesos de identificación / diferenciación con los imaginarios circulantes —hegemónicos, minoritarios, contrahegemónicos, ...— conlleva.<sup>67</sup>

Algunos miembros de la comunidad directamente implicada, esto es Piendamó, así como otros correspondientes a regiones diversas del País y a la comunidad religiosa, responden desde su propio punto de vista, haciendo caso omiso de la visión jerárquica que se busca imponer y validan la Visión.

Pese a que el Departamento del Cauca se constituye de 39 municipios, la Capital del departamento, es decir Popayán, tradicionalmente ha invisibilizado a los otros 38 y sus prácticas culturales; si nos remitimos directamente al problema de la religiosidad popular, la fiesta de Semana Santa celebrada en Popayán, de alguna manera celebra y legitima la colonialidad, en tanto preserva todas las desigualdades evitando o al menos resistiendo la transformación de las mismas.

---

<sup>67</sup> J. Luis, Brea op. cit,



Lo rico en estos procesos son las reacciones, en su mayoría espontáneas del grupo marginado. En el caso que nos ocupa, frente a la resistencia de la iglesia, se recurre a otros poderes como el político para dar un estatus de validez al acontecimiento, es una suerte de rebelión donde lo que Dios niega, el hombre lo aprueba. Sin embargo no podemos asumir una mirada inocente y considerar como inmaculadas las intenciones de la comunidad marginada, puesto que en ella también se juegan los intereses de unos grupos sociales determinados.

André Gunter Frank<sup>68</sup> ilustra la reproducción de un sistema dominante, donde las condiciones sistémicas reproductoras, están diseñadas para garantizar la supervivencia del modelo, mediante satélites del mismo, es decir que los modelos hegemónicos no sólo aplican para las clases dominantes, sino que estratégicamente se reproducen en la jerarquización de las mismas clases marginadas.



Imagen 21

En Piendamó por ejemplo, ante la negativa de la iglesia el Consejo Municipal decide emitir una resolución<sup>69</sup> que oficializa los milagros de Dora Lilia; por su parte ante la orden de la iglesia a los miembros de su comunidad de tomar partido o participar ya sea apoyando, difundiendo o apoyando la creencia de la aparición, el sacerdote Alfonso Hurtado Galvis, desafía el mandato y apoya la palabra de Dora; entre tanto "las familias prestantes" al mejor estilo de Popayán que es su referente inmediato, consideran prudente asociarse y administrar la Visión de la Virgen desde la "liga prodefensa de Dora Lilia".

Así, cuando las cosas visibles, como las leyes que rigen a una localidad o las rutinas cotidianas, se articulan con las herencias de un discurso se producen nuevas imágenes y nuevos modos de ser y habitar el espacio.

En ésta línea, adoptando la mirada que se plantea desde la Teología de la Liberación, se busca contribuir a la tarea de superar las interpretaciones obvias y entrar en el campo de lo encubierto, en el campo de lo desplazado por la "tradición", en este caso el desplazamiento o el encubrimiento estaría en el ocultamiento de otras

<sup>68</sup> Frank, André Gunter, "el desarrollo del subdesarrollo" el nuevo rostro del capitalismo. Monthly Review Selecciones en castellano, Número 4, 2005 [1996] y Marini, Ruy Mauro, "Dialéctica de la dependencia", México Ediciones Era, serie popular, 1974.

<sup>69</sup> Resolución número 1 de 1971, emitida por el Consejo Municipal de Piendamó Cauca, firmada por Gerardo Franco y Martha Muñoz de Vela

formas de “administrar” el acontecimiento mariano, formas distintas de la capital, Popayán.

Si bien la iglesia, cuya sede mora en Popayán, niega el carácter de milagro y pese a la visible emancipación de la comunidad de Piendamó, en el plano de la acción se halla la matriz dominante, podemos ver que se sigue el modelo ortodoxo impuesto, se busca el respaldo institucional, así sea desde la disidencia en la figura del sacerdote Galvis y se administra el milagro desde las “familias prestantes del pueblo”, reproduciendo el modelo hegemónico.

Sin embargo como todo proceso a dichas reproducciones subyace la producción de ese yo cultural bifurcado que permite tangencialmente dar otros sentidos a los acontecimientos incluso en el campo de la repetición, puesto que siguiendo a Bhabha, en la repetición hay creación.

Jose Luís Brea nos ayuda a ampliar la visión cuando asegura que los actos de ver gestionan procesos de socialización

Defenderíamos aquí el carácter inherentemente intersubjetivo de las imágenes en su darse en el mundo –como entidades naturalmente resistentes a cualquier orden de apropiación privada[6]-, y cómo ellas son siempre inscriptoras de la presencia del *otro*, cómo ellas registran inexorablemente el proceso de la construcción identitaria en un ámbito socializado, comunitario<sup>70</sup>.

Aunque las familias prestantes, la iglesia o cualquier entidad con deseos de administrar el milagro, procure privatizarlo, este en tanto imagen se escapa y da constantemente cuenta del otro, de esa comunidad que existe aunque no se nombre.

Cuando el milagro intenta ser administrado, y en ese ejercicio se intenta conducir u orientar su significado, la práctica lo desborda haciendo emerger su polisemia; siempre queda una parte, quizá la mayor, por fuera de la institucionalidad de manera que la imagen potencia su sentido en éste ámbito, demostrando que si bien siempre hay reproducción de la hegemonía, de igual manera siempre hay sentidos y prácticas que escapan a la misma.

---

<sup>70</sup> J. Brea, Op Cit

## 2. EL TESTIMONIO

Abordaremos el recorrido del testimonio presente en la visión de la Virgen, desde la propuesta de Paul Ricoeur en *¿para qué recordar?*<sup>71</sup>. Así tendremos en cuenta dos momentos nodales, la primera etapa de la memoria, es decir el testimonio y su proceso de construcción y consolidación en verdad social, para pasar a la segunda etapa de la memoria, es decir su transformación en documento, asumiendo el santuario como archivo y los exvotos como documentos de la memoria individual que, al agruparse en el santuario, asumen un carácter público documental.

Si bien en éste planteamiento se considera relevante contextualizar el primer momento del fenómeno de la aparición mariana como tal, se aventura ante todo a proponer que su mayor importancia radica en el segundo momento, esto es cuando el acontecimiento expresado a través de la narración o testimonio, pasa de lo individual a lo social, consolidándose y validándose en el campo colectivo.

Este tipo de imágenes sociales son importantes para la historia de las localidades en la medida en que se tornan relatos de identidad para sus pobladores, de este modo las visiones marianas como fenómenos comunicativos superan una lectura única enmarcada en lo religioso y se desbordan; su impacto social va más allá del acto mismo y supera al tiempo, puesto que previo y posterior a la aparición hay unos testimonios encargados de articularla y hacerla perdurar en el tiempo.

El Municipio de Piendamó se representa a partir de dos imágenes cruciales: la que le da origen en 1917, esto es la del ferrocarril y, posteriormente, la imagen de la Virgen del Rosario, a quien se consagra el Municipio. Ambas permean o se hallan expuestas en sus iconos de identidad, es decir sus símbolos máximos, su bandera y su himno.

El testimonio que nos ocupa tiene dos variantes la versión, publica que gracias al cubrimiento mediático y a la fuerza que adoptó cuando el rumor lo expandió y la versión privada narrada por su protagonista, sin embargo aunque varían elementos ornamentales el trasfondo continúa siendo el mismo.

Cabe destacar que aquello que desborda el control de la Visión y la torna en relevante para la identidad de la localidad, no es en primera instancia el testimonio de

---

<sup>71</sup> Paul Ricoeur, *definición de la memoria desde el punto de vista filosófico*, en *¿por qué recordar?* Foro Internacional de Memoria e Historia, Unesco, 25 de marzo de 1998, Academia Universal de las culturas, La Sorbone, 26 de marzo de 1998:24-28.

Dora Lilia, como a primera vista podríamos creer, sino aquello que no está dicho, aquello encubierto por la “naturaleza” de los hechos.

La atención y discusión respecto a la veracidad o no de la aparición mariana entró a cuestionar, aún lo hace, a la persona de Dora Lilia, su familia, sus intereses su condición, lo cual facilitó el encubrimiento de otros intereses y otras verdades alrededor de la Visión, no es Dora Lili quien da vida al acontecimiento, es la voz del testimonio ajeno, es la voz de los testigos y de quienes padecen el milagro la que desata la histórica peregrinación a un pueblo hasta entonces desconocido.

En ésta línea la propuesta de Pablo Wright, antropólogo especializado en religiosidad popular, nos permite entender el concepto de religiosidad popular, en un contexto que

tiene como horizonte histórico los procesos de conquista espiritual y material que desde la época colonial transformaron las culturas indígenas y criollas. Se trata de un concepto relacional exterior a los propios actores sociales y que se caracteriza por una percepción de “ilegitimidad”, en donde la variable de clase social es definitoria. Desde una visión dogmática y de clase media naturalizada, las formas de sectores menos favorecidos que demuestran creatividad cultural serían eso llamado religiosidad popular. Desde un punto de vista de la teoría de la modernidad, la religiosidad popular correspondería a la recreación de sectores subalternos que elaboran una crítica cultural a través de lenguajes rituales y modos de organización particulares.<sup>72</sup>

Incuestionablemente *la imagen archivo*, lastre de la comunidad, permea todo el imaginario en torno a la Visión y centra la atención en Dora Lilia, vive el milagro, protagoniza el acontecimiento cultural, pero no lo puede ver porque su atención está dirigida o inducida por *la imagen archivo*. Solo les interesa que la misma coincida con la idea prediseñada que rota en el imaginario en torno a las apariciones marianas, esto es que se aparece a los más débiles, como los indios y las mujeres.

Debemos recordar que el indio es estereotipado como menor de edad o como bestia, preexiste así socialmente la necesidad de un actante que llene esa imagen. Dora Lilia representa perfectamente *la imagen archivo* de género, mujer, sexo débil, y del indio, el infante o menor de edad racionalmente, además de la condición de clase, ya que se inscribe en una familia pobre.

---

<sup>72</sup> Pablo Wright, la religiosidad popular: en qué creen los que creen, <http://recuerdosdelpresente.blogspot.com/2011/02/pablo-wright-y-la-religiosidad-popular.html> abril 21 de 2011, 7:35 pm

Nadie cuestiona el hecho de que una vez inicia la resonancia mediática a nivel nacional, las familias más prestantes de la localidad se interesen por conformar la junta pro defensa de Dora Lilia Núñez.

## **2.1 EL TESTIMONIO TRASCIENDE DEL ÁMBITO INDIVIDUAL Y SE CONVIERTE EN UN ASUNTO COLECTIVO**

### **2.1.1 PRIMERA ETAPA DE LA MEMORIA: EL TESTIMONIO**

Teniendo en cuenta que el elemento mediador entre la exigencia social que hace posible la visión de la Virgen y su concreción en el santuario, es el testimonio de la vidente<sup>73</sup>, se hace necesaria la reflexión en torno al mismo. Siguiendo a John Beverly, “un testimonio es una narración [...] contada por el protagonista o testigo de su propio relato [...] involucra cierta urgencia o necesidad de comunicación que surge de una experiencia vivencial de represión, pobreza, explotación, marginalización, crimen, lucha.”<sup>74</sup>

Siguiendo la definición de Beverly, podemos inferir que hay todo un juego de contextos o marcos sociales que permiten la configuración de una determinada narración o testimonio, una relación entre lo que ocurre, lo que antecede al hecho y aquello que rodea al hecho y afecta la memoria.

Por su parte Paul Ricoeur advierte respecto a la importancia de considerar algunos elementos en torno al testimonio, cuando se pretende revisar su trayectoria hasta alcanzar el estatus de documento: “gran parte de los problemas relativos a la fiabilidad de la memoria derivan precisamente de la imbricación entre [...] la ausencia de lo irreal y la ausencia de lo anterior”.<sup>75</sup> De ahí que se haga necesario hacer una breve reflexión en torno a las condiciones que permiten que el testimonio adopte cuerpo.

#### **2.1.1.1 LO ANTERIOR A LO QUE SE RECUERDA**

1971 fue un año agitado para Colombia, las elecciones de 1970 generaron un clima accidentado, los candidatos Misael Pastrana Borrero, último candidato del Frente Nacional venció con un estrecho margen al general Gustavo Rojas Pinilla, la radio jugaba un papel trascendental en la vida de los colombianos, la televisión se estrenaba como novedad y apenas llegaba a algunos lugares, como distintivo de clase social, el Ministro de Gobierno prohibió la emisión del conteo de votos, situación que generó

<sup>73</sup> Dora Lilia Núñez, en 1971, niña mestiza de nueve años, perteneciente a una familia creyente, de nivel socioeconómico, medio-bajo, padre mecánico, madre lavandera, domiciliada a las afueras del pueblo, entre la carretera que de Piendamó conduce a Morales.

<sup>74</sup> P. Ricoeur, *Op.cit.*, p. 25

<sup>75</sup> P. Ricoeur, *Op.cit.*, p. 25

sospechas respecto a la transparencia del mismo, la agitación popular no se hizo esperar y el hasta ese momento presidente, Lleras Restrepo, usó la televisión para mandar a dormir al País declarando Estado de Guerra. Finalmente se anunció como ganador a Pastrana Borrero y acto seguido intelectuales, ex miembros de la ANAPO y las FARC crearon el movimiento guerrillero urbano 19 de abril, M-19, dirigido especialmente a un público universitario.

Como puede percibirse el contexto político estaba frágil y para desplazar la atención nada mejor que programar un evento de magnitudes internacionales, de modo que se empieza a preparar el ambiente para los VI Juegos Panamericanos, que tendrían lugar en agosto de 1971 en Cali, Colombia. La atención del País se concentró en el evento y a la conmoción del mismo se sumó la conmoción por *la niña milagrosa de Piendamó*, de quien circulaba el rumor había visto a la Virgen y tenía sus secretos para curar enfermos; la cercanía geográfica de Cali a Piendamó, 2 horas en auto, facilitó la visita de fieles y curiosos extranjeros que visitaban el país por los juegos panamericanos.

Así se inicia una romería de cinco mil a ocho mil personas hacia un pueblo hasta entonces desconocido, pese a ser paso obligado para todos quienes viajan por vía terrestre al sur del país.

#### **2.1.1.2 CONTEXTO SOCIOCULTURAL**

Como ya se había referido, Piendamó surge en 1917 como producto de la construcción del ferrocarril que comunicará las principales ciudades del País, el puerto de Cartagena, Cali y Popayán; hay un retraso en la construcción del mismo lo cual genera una dinámica comercial en el lugar. Miembros de pueblos indígenas como el Misak y el Nasa, así como de distintos migrantes, ante todo del Valle del Cauca y Antioquia, empiezan a hacer parte de la misma, así se instaura un mercado y un poblado. En 1924 cuando se culmina la construcción del puente que retrasa la obra, el poblado toma dimensiones considerables y se funda oficialmente como Municipio, se quita a Tunia la cabecera municipal, degradándole a corregimiento y la misma se traslada a Piendamó. Si consideramos que las personas migran no sólo con sus bienes materiales sino también con sus creencias y costumbres, encontramos que la religiosidad popular en Piendamó es producto de ese encuentro y desencuentro de creencias cristianas y no cristianas, que en el contacto diario, en las relaciones comerciales y sociales se van relacionando y van dando origen a nuevas identidades.

### 2.1.1.3 MARCOS SOCIALES

La relevancia de los marcos de la memoria<sup>76</sup> en el enfoque que estamos planteando al proceso del testimonio desde Paul Ricoeur, nos conduce a tener en cuenta no sólo los marcos visibles en el testimonio oficial y final, sino lo anterior al mismo, es decir los marcos que rodean lo que le antecede.

La importancia de los marcos de la memoria es que tienen una suerte de efecto sobre la vida cotidiana, producen una naturalización de diversos enfoques de verdad, enfoques que además trascienden el tiempo; sin embargo cada narración específica presenta marcos dominantes a los cuales se supeditan o a los cuales refuerzan los otros, en el caso que nos ocupa es preciso dar una mirada a tres marcos dominantes, la infancia la familia y la escuela.

Estos tres elementos configuran el éxito de la Visión tanto a nivel personal, esto es en el universo de Dora Lilia la niña, en quien se construye y refuerza todo un ideario que abona el terreno para que reconozca la imagen de la mujer que ve en el arroyo frente al árbol como la Virgen; de la misma manera que a nivel colectivo, puesto que son estos tres referentes institucionales los que alimentan la imagen archivo de los espectadores, fieles, creyentes o curiosos que se aproximan al acontecimiento y ven en él un poderoso elemento para incorporar a su identidad.

**Familia:** Dora está inscrita en una familia tradicional, papá, mamá y hermanos institución avalada por la iglesia, “familia creyente” de clase media baja, constituida por un padre mecánico automotor autodidacta y alcohólico, una madre, ama de casa, enferma y creyente que inculca a sus hijos la promesa cristiana de sufrir para en algún momento recibir la gracia de Dios y seis hijos, una bebe y cinco en edad escolar.



*Imagen 22*

Viven a las afueras del casco urbano, en una finca, no se ven expuestos a la televisión, ni a ningún entretenimiento adicional a ver pasar el tren, ayudar con los quehaceres domésticos y jugar en el campo.

<sup>76</sup> Maurice Halbwachs “La sociología de la memoria”, publicado en *Raison Présente*, 128, octubre de 1998, pp. 47-56



Imagen 23

**Infancia:** la infancia de Dora no es la de una niña corriente, a los 10 años usualmente los niños se dedican a sus quehaceres escolares y a sus juegos o actividades formativas y pedagógicas, sin embargo Dora aparte de dedicarse a la escuela, ayuda a su madre en los quehaceres domésticos, inocente, obediente y sumisa. Encarna el perfil apto para ser objeto de la visión, o en otras palabras para ser aceptada socialmente como la niña escogida por la Virgen.

**Escuela:** Dora Lilia asiste a la escuela Gabriela Mistral hasta tercero de primaria, está en contacto permanente con las monjas, se convierten en una suerte de referente de femineidad, Dora recuerda que las admiraba por *su hábito bien puesto, tan embetunadas, tan impecables*<sup>77</sup>. Para cuarto grado ingresa al colegio *Mater Dei*, a cargo de las hermanas Betlemitas y para cuando se acerca el fin del quinto grado Dora presencia la Visión.



Imagen 24

Cabe destacar que el principal interés de la Orden Bethlemita se centra desde su fundador el Franciscano terciario, Pedro de San José y posteriormente por su seguidora la Hermana Encarnación del Rosal, en la atención hacia los enfermos, especialmente a aquellos sumidos en la miseria y el abandono y condenados a la muerte por ello.

## 2.2 LA VISIÓN

Dos hermanas lavan ropa en un arroyo cercano a su domicilio, mientras cumplen su tarea, una luz sobrenatural ilumina el espacio haciendo que todo brille de manera excelsa, acto seguido aparece una mujer de belleza magnífica frente a un árbol; en realidad la mujer tiene el aspecto físico de una niña de trece o catorce años, pero se la reconoce como mujer, va vestida de blanco, flota sobre una nube y posee un tono de piel un poco oscuro, sólo la menor de las hermanas puede acceder a la visión y escuchar el mensaje, la mujer se dirige a ella con nombre propio, le encarga la tarea de “convocar al mundo a estar con Dios” y le confía el agua bendecida de ese arroyo para curar a los enfermos.

<sup>77</sup> Dora Lilia Núñez, entrevista personal, Piendamó, Cauca, Colombia, domingo 31 de julio de 2011.



## 2.3 EL TESTIMONIO

En este caso el fenómeno trasciende y se materializa en la paradoja de la memoria, entendida desde Paul Ricoeur<sup>78</sup>, en un primer momento el testimonio de Dora se corresponde con el haber estado en el lugar, compartir su historia y apelar a la credibilidad de los otros, en un segundo momento cuenta con un testigo, su hermana, quien si bien no escuchó el mensaje, ni vio a la mujer de la aparición, sí experimentó la presencia de lo sagrado y finalmente ya no es Dora quien da cuenta del milagro, sino todas las personas que se declaran objeto del mismo; aquí el fenómeno pasa a formar parte de la memoria histórica y colectiva, memoria, que se inscribe de diversas maneras en la forma material del santuario, que en éste caso entra a operar como archivo.

Pero no es tan simple como se plantea. En ésta narración que es la que circula oficialmente, se ha desplazado otra realidad que da cuenta de lo que ocurrió antes de que el milagro tomase fuerza popular.

En la versión naturalizada que circula actualmente respecto a la aparición, se asume que la niña experimenta el encuentro con lo sobrenatural, va donde su madre le cuenta y esta le cree, a la vez que lo comparte con el sacerdote y éste con el pueblo; se omite todo un proceso de construcción social y colectiva de la aparición como imagen, se borra la importancia de la localidad en la materialización gráfica de la virgen.

Enrique Dussel dice que *la tradición nos transmite algo, pero más que transmitir nos oculta lo que nos transmite*<sup>79</sup>; justamente lo que se oculta en el caso que nos ocupa es el proceso de construcción colectiva que se lleva a cabo en los fenómenos visuales, cuando los acontecimientos pasan a formar parte del sentido común de las localidades o en palabras de Dussel de su tradición, dichos acontecimientos pierden su carga política y los elementos que producen tensión, es decir espacio para la crítica y la reflexión.

Mauricio Archila<sup>80</sup> reconoce y advierte respecto a la fragilidad de la memoria; dice que el pasado se reconstruye y reinterpreta desde el presente, por lo cual el recuerdo está marcado por el hoy, de manera que se debe intentar activar marcos que permitan a quien recuerda hacerlo. El Autor señala que sólo hay memoria de lo que ha

---

<sup>78</sup> P. Ricoeur, *op.cit.*

<sup>79</sup> E. Dussel, *op. Cit.* pp.20

<sup>80</sup> Mauricio, Archila, "*Fuentes orales e historia obrera*", *los usos de la historia de la vida en las ciencias sociales*, " Vol. I, Barcelona, Universidad Externado de Colombia-Anthropos pp.288, 1998

sido significativo en la vida individual y colectiva, por tanto los individuos en ocasiones generan mecanismos de control y censura que llevan al olvido.

En el caso que nos ocupa ocurre algo similar, puesto que el relato que se cuenta oficialmente a los feligreses y turistas es el relato de la visión y la aprobación inmediata del relato de la niña, sin embargo tras un tiempo de ahondar en el mismo relato, su protagonista materializó en la narración el testimonio que quizá perneado de otros olvidos y otras omisiones nos dará acceso a otra narración, a otro proceso del testimonio para ganar autoridad y tornarse palabra de fe colectiva.

Dora trae a la luz que la situación ocurrió de otro modo:<sup>81</sup> ella y su hermana fueron a lavar ropa al arroyo donde siempre llevaban a cabo la tarea. Dora no quería ayudar a su hermana, de repente escuchó su nombre, la llamaron tres veces, luego una luz resplandeció, ella que sólo podía pensar en su miedo intentó correr, pero las piernas no le respondieron, estaba aterrorizada, de pronto vio a una mujer, su hermana escuchó que llamaron a Dora y escuchó una música a la que Dora no tenía acceso.

La mujer le habló a Dora con ternura, se identificó como la Santísima Virgen y le dijo que no temiera, que sólo quería darles un mensaje a las personas a través de ella y recordarles el poder de Dios, para lo cual bendecía el agua de ese arrollo y la autorizaba a usarla en la sanación de los fieles.

Días después, su padre quien había quedado conmovido por la historia de sus hijas, decidió encomendarse a la Virgen para dejar su alcoholismo. Dice Dora que fue a la fuente y se empapó de agua; días después los amigos de Aquileo Núñez, estaban sorprendidos por su cambio, le preguntaron la razón y él les contó la Visión de Dora y el poder del agua de la fuente, así por curiosidad o fe ellos también se acercaron a la fuente.

En el colegio, la Hermana María Mercedes Santacruz Ibarra, profesora de Dora estaba enferma, padecía una luxación congénita de cadera, las estudiantes empezaron a rumorar acerca de la Visión de Dora, de modo que la Hermana se acercó a la niña para confirmar el rumor, días más tarde se puso en manos de la Virgen mediante Dora y recuperó los 13 centímetros que le faltaban a su pierna. Sin embargo, la iglesia encabezada por el obispo de Popayán prohibió a las religiosas y a los docentes en general acercarse a Dora Lilia en su faceta de Milagrera.

---

<sup>81</sup> Dora Lilia Núñez, entrevista personal, Piendamó, Cauca, Colombia, domingo 31 de julio de 2011,

Así nuestro testimonio vive dos momentos: uno oficial que con el paso del tiempo ha omitido detalles y lo ha dejado en la familia que cree súbitamente en el relato de su hija y el más cercano al acontecimiento que nos relata Dora, donde da cuenta que sólo hasta que entra al juego el testimonio de un tercero, además avalado por la institución religiosa como la Hermana Mercedes, es en realidad cuando el testimonio adquiere toda la fuerza social que lo mantiene vivo hasta el presente, es el milagro lo que moviliza.



Imagen 25

La ecuación se altera, se repite el "yo estuve ahí". Dora es irremplazable porque es ella quien entra en contacto directo con la Virgen; cuando acude a que le crean ya no lo hace sólo a partir de la narración sino que involucra el acto, ella misma se convence, y pone en acción el agua bendita. En ese momento la palabra del otro es trascendental, pero el otro es sustituido, ya no es la hermana menor de Dora, la cual hubiese podido mentir por favorecer a su hermana, ahora se trata de la palabra de la hermana Mercedes, una religiosa cuya institucionalidad le impide mentir o fingir, su palabra anula cualquier duda sobre la veracidad del testimonio de la niña.

### 2.3.1. CONFIANZA EN LAS INSTITUCIONES

**Primer momento:** La visión ocurre a una niña, aún en una edad inocente, humilde, por decir de algún modo ejemplar, mientras otros niños de su edad juegan ella colabora con los deberes domésticos; la visión ocurre mientras obedece un mandato de sus padres, lo cual la hace obediente, la niña pertenece a una familia, la familia está inscrita y avalada por la institución iglesia; sin embargo esto aún no es suficiente.

Se alza en la persona de Dora *la imagen archivo* del débil, del caníbal que necesita ser civilizado, iluminado por los seres elegidos para tal tarea, Dora es todos los indios, mestizos y analfabetos que se hallan en la liminariedad como sugiere Alberto Flores Galindo de no ser ni lo uno ni lo otro, a causa de la franja incierta que se produjo en la relación entre vencedores y vencidos donde *los mestizos, hijos de unos y otros y a veces menospreciados por ambos*,<sup>82</sup> abren el significado de mestizaje y lo elevan a una condición social en la cual es posible hallarse desde la clase, la raza o el género.

**Segundo momento:** la niña en un acto de fe pone en práctica su verdad y aquí entra la institución iglesia como testigo; cuando el milagro de la Virgen es obrado en la religiosa María Mercedes, el pueblo no duda más: el milagro se confirma y empiezan a obrarse milagros en tantos feligreses que “la verdad” de la visión deja de refutarse en la comunidad no religiosa, puesto que la iglesia en su calidad de agencia de Dios en la tierra, esto es el obispo de Popayán, considera el hecho irrelevante. Pero en esa línea maravillosa y trasgresora que encarna todo acto de violencia, siempre hay posibilidades de construir el universo de otro modo, desde el ejercicio del yo cultural bifurcado, donde los sentidos se escapan al *deber ser* y toman la forma de la voluntad imaginada o del deseo.

En ésta construcción alternativa juega un papel decisivo la articulación de distintos saberes, medios y soportes; el sacerdote Alfonso Hurtado Galvis, quien difunde la palabra de dios a través de un programa radial, se interesa en el acontecimiento de la Virgen en Piendamó y se encarga de difundirlo mediáticamente; como bien es sabido, la radio es un medio de comunicación con alcances considerables a grupos ubicados en distintas regiones con sus diferentes configuraciones de tipo racial, de género y de clase.

---

<sup>82</sup> Alberto Flores Galindo, *Buscando a un Inca*, *Utopía Andina*, editorial horizonte, octubre 1988, Pp 18.



Imagen 26

la jerarquía oficial el primero deba supeditarse al segundo, en la jerarquía popular se invierte el orden, igual ocurre con la Hermana María

### 2.3.2. CONFIANZA EN LA EXPERIENCIA

Pese a que la Iglesia colombiana niega cualquier valor a ésta aparición<sup>83</sup>, en razón a que no llena los requisitos dispuestos por la misma para considerarla como tal, pues se supone que hasta 1971 no se puede hablar de apariciones religiosas en Colombia, su validación social trasciende hasta la actualidad, en razón a que se hace más importante la propia experiencia del milagro, que lo que diga o deje de decir oficialmente la iglesia.

En éste caso entra en juego el valor de la proximidad, si bien la relevancia de la iglesia como institución tiene sentido para el pueblo en la figura de la Hermana María Mercedes, no lo tiene para la opinión de esa iglesia veedora que sólo aparece un

Dicho apoyo de un representante de la iglesia, sumado a ello el testimonio de la hermana María Mercedes, validan en el plano de la cultura popular el acontecimiento mariano, invistiéndolo de una suerte de aura de aprobación institucional religiosa.

Aquí podríamos deducir que en el plano de la cultura, es más importante la interacción que la ley, puesto que el pueblo o la feligresía acoge como verdad para sí aquella versión que se fundamenta en la proximidad; el Padre Hurtado Galvis es más cercano a la comunidad católica, debido a su programa radial y a su accionar social que el Obispo. Aunque en

<sup>83</sup> Fue imposible acceder a los documentos emitidos por la iglesia que dan cuenta de tal disposición, la curia niega la existencia de los mismos e impide el acceso de particulares a su archivo.

instante y cree tener la autoridad para considerar verdaderos o no los fenómenos cristianos.

Podemos retomar a Ricoeur para decir que “el testimonio traslada las cosas vistas a las cosas dichas, a las cosas colocadas bajo la confianza que el uno deposita en el otro.”<sup>84</sup> Pero esa confianza fiduciaria depende de la proximidad a la realidad y a la verdad a la que se refiere.

Además, cuando la visión pasa al plano colectivo asume una suerte de mimesis en el sentido en que Homi Bhabha lo plantea

El mimetismo colonial es el deseo de otro reformado, reconocible, como sujeto de una diferencia que *es casi lo mismo pero no exactamente...* para ser eficaz el mimetismo debe producir continuamente su deslizamiento su exceso, su diferencia... se transforma en una incertidumbre que fija al sujeto colonial como una presencia parcial. Con parcial quiero decir incompleta y virtual<sup>85</sup>

Desde ésta perspectiva el mimetismo es a la vez parecido y amenaza, por eso la iglesia intenta negarlo, porque “mediante la repetición de la presencia parcial, que es la base del mimetismo, articula esas perturbaciones de la diferencia cultural, racial e histórica que amenaza a la demanda narcisista de autoridad colonial”.<sup>86</sup>

Reconocer la visión de Dora Lilia supone reconocer el mestizaje, lo que implica poner en evidencia un problema de género, clase y raza, en tanto se convierte en actante ese otro construido y estereotipado tradicionalmente; sin embargo al negar el carácter de verdad de la Visión, siguiendo a Bhabha, entramos en el campo del proceso de la ambivalencia “en el cual la mirada de vigilancia retorna como la mirada desplazante del disciplinado, donde el observador se vuelve el observado, y la representación “parcial” rearticula toda la noción de identidad y la aliena de su esencia”<sup>87</sup>.

Así la Visión no es sólo un sí mismo que se esconde detrás de una tradición ortodoxa y verdadera, sino que se convierte en una construcción social original, de manera que de la aparente imitación, repetición o copia de las apariciones marianas reconocidas oficialmente emerge un fenómeno que asume dimensiones de exclusividad en la medida en que no busca *ser como*, si no ser, si se quiere mediado por ese *como*.

---

<sup>84</sup> P. Ricoeur *Op. Cit.*, p. 27

<sup>85</sup> Homi Bhabha, *el mimetismo y el hombre, la ambivalencia del discurso colonial*, Bhabha Homi, “El mimetismo y el hombre: Ambivalencia del discurso colonial” En: *El lugar de la cultura* (Buenos Aires: Manantial, 2002) pp. 112

<sup>86</sup> H. Bhabha, *Op. Cit.*, p. 115

<sup>87</sup> H. Bhabha, *Op. Cit.*, p. 115

## 2.4 SEGUNDA ETAPA DE LA MEMORIA: EL DOCUMENTO, FUNCIÓN VERISTA DE LA MEMORIA

En éste momento se da un desplazamiento, de la memoria individual, es decir de la visión, hacia la memoria colectiva, esto es el milagro, su representación a través del exvoto y el almacenamiento del mismo en el santuario como huella y testimonio de la memoria colectiva.

Siguiendo a Paul Ricoeur, “el documento marca la transposición de la memoria y del testimonio por la escritura. Un documento es en primer lugar, una memoria colectiva archivada, dado que es fundamentalmente un acopio de testimonios vividos”.<sup>88</sup>

En el santuario los exvotos<sup>89</sup> hacen las veces de documentos, el santuario como el archivo, ordena, clasifica y agrupa; si bien como muchas tradiciones heredadas, el archivo es un medio arbitrario para abstraer el conocimiento, también en el marco de la cultura popular podemos encontrar elementos claves de resignificación del medio.

Si recurrimos a Bolívar Echeverría cuando se refiere a la *decorazione assoluta* y la reflexión en torno al valor de uso y el valor de cambio, encontramos un elemento de interés para ampliar la reflexión aquí propuesta, en tanto la idea no es entablar una cacería de brujas tras la herencia colonial, sino entablar un proceso reflexivo en torno a la resignificación de la misma.

Echeverría plantea que hay tres figuras dominantes en la existencia en ruptura, el juego en el cual se lleva a cabo una serie de tensión colectiva o efecto estético sobre una colectividad, la fiesta, donde se lleva a cabo una suerte de sustitución de lo real por lo imaginario, aquí puede citarse lo sagrado y finalmente la estética a través de la cual se lleva a cabo un intento por convertir en concreto a la escena ordinaria las expresiones de la experiencia extraordinaria.

La fe figura en lugar del juego, en tanto produce una suerte de tensión colectiva producto de la alianza de los movimientos estéticos individuales; la celebración en torno a la aparición, figura en lugar de la fiesta y finalmente el santuario juega el papel de la estética como medio para traer la experiencia estética sobrenatural de la fiesta a lo material concreto, de manera que esa experiencia individual, resultado de una construcción colectiva, retorna en su materialidad al plano de lo visible y al entrar en la figura del archivo reanuda sus derechos a lo colectivo.

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 27

<sup>89</sup> Muestra de agradecimiento que un creyente ofrece a su divinidad, después de recibir un favor o milagro de ella

### 3. EL SANTUARIO COMO ARCHIVO

Como advertíamos anteriormente destacan dos de entre las muchas lecturas posibles en torno a la figura del archivo sin embargo, aquí no lo revisaremos con un trasfondo de lamento, sino con la intención de ver más allá de lo evidente.

Siguiendo a Mignolo “los museos en occidente construyeron en primer lugar su propia memoria occidental y el espectáculo exótico de los no-europeos, gente cuya memoria fue borrada o reappropriada y reescrita en la inscripción de museos, la cultura del mundo al lado de cada imagen visual u objeto exótico”.<sup>90</sup>

Aquí se evidencia nuevamente la ambivalencia del mimetismo, la necesidad de nombrar al otro, de figurarlo, dirigirlo, coleccionarlo y exhibirlo para poder reconocerlo; sin embargo, en el caso que nos ocupa el reconocimiento asume un giro y no se trata del reconocimiento del otro marginal sino del sí mismo para reeditar la propia identidad, es el uso de la memoria para ser lo que se cree ser y no olvidarlo.

El santuario de la Virgen de Piendamó se halla abierto a la dinámica colectiva, cada creyente expresa sus exvotos en la medida más conveniente para sí, desde una elaborada pintura, hasta una acción de gracias tallada sobre un árbol.

Para Néstor García Canclini “[...] los monumentos abiertos a la dinámica urbana facilitan que la memoria interactúe con el cambio [...] están felizmente expuestos a que un graffiti o una manifestación popular los inserten en la vida contemporánea [...] los monumentos se actualizan por medio de las “irreverencias” de los ciudadanos”.<sup>91</sup>

Resulta interesante el modo como una propiedad privada da un giro completo y es performada por el testimonio de una *imagen archivo*; en éste caso el poder de tal imagen se corresponde con el hecho de que la Virgen es un ente que pertenece a la colectividad, sin importar clase, raza o género, en ese sentido se impone la fuerza de la imagen y lo que antes era la casa de una familia, a raíz de la aparición y su difusión, se torna en un espacio completamente público, lo que implica un acceso arbitrario.

En éste sentido es preciso revisar un poco más la transformación del santuario, donde reposa el monumento de la Virgen y en donde confluyen las expresiones de la localidad creyente, para ello considero tres elementos activos en la narración del santuario:

**Sujeto: el creyente**, como sujeto colectivo narra y tiene a su mando la construcción y manejo de un espacio de ficción. Podría pensarse que el sujeto

<sup>90</sup>Walter, Mignolo, en *desenganche visualidades y sonoridades otras*, la tronkal, Quito, 2010. pp164

<sup>91</sup> Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Paidós, 2001, pp.275



principal es la niña que presencié la aparición, pero en realidad ella y su familia pasan a un plano secundario, puesto que el relato ha sido apropiado por los creyentes pasando a ser estos quienes lo actualizan con sus propias experiencias, es decir con nuevos testimonios.

Así la importancia de la epifanía radica en lo que Mijaíl Bajtín llama *polifonía*, es decir la simultaneidad de voces que hablan en una misma frase, asumiendo ésta como la manifestación física de agradecimiento al milagro concedido. En el santuario las manifestaciones estéticas de los creyentes les dan visibilidad, el espacio se convierte en escenario donde se hace evidente la existencia de ese sujeto, donde se le salva del olvido porque se le convierte en memoria.

**Objeto: el testimonio**, en un primer momento el hecho es narrado por su protagonista, luego relatado por sus familiares, toma dimensiones de rumor, hasta que cada creyente apropia la narración y la relata a su manera, legitimándola socialmente y concretándola en el santuario, donde se captura la imagen de la aparición en exvotos que se performan en distintas manifestaciones artísticas como la escultura, la pintura y el texto impreso.

**Modo: Santuario**, entendido como **espacio de ficción**, es decir como representación física y simbólica del acontecimiento desencadenante o aparición de la Virgen; en éste sentido cumple las veces de archivo de la memoria, agrupa una colección de documentos relacionados entre sí, (exvotos); en la medida en que se encarga de agrupar y ordenar selectivamente cada huella de la memoria produce orden, articula y esquematiza el recuerdo.

### 3.1 TESTIMONIO E IDENTIDAD



Imagen 27



Finalmente la visión de la Virgen no sólo reposa en el imaginario popular, también se alza a lo concreto, trasciende a los referentes identitarios del Municipio, y su presencia en los símbolos identitarios da cuenta de la aceptación del testimonio, de su desplazamiento hacia la categoría de “verdad”.

La figura de la Virgen se exalta en el himno y en la bandera del Municipio, la sexta estrofa del mismo refiriéndose a Piendamó reza “De caminos es cruce obligado,

de milagros he oído contar, de sus flores y fiestas que amamos, vamos todos por él a luchar”<sup>92</sup>.

La fuerza que adquirió la voz de la niña milagrosa de Piendamó, sacó al Municipio del anonimato, de ahí la importancia de reiterar el acontecimiento y de visibilizarlo, para que la memoria de los oriundos y la curiosidad de los extranjeros mantengan vivo el hecho como “verdad”.

Entre tanto su bandera, compuesta por tres franjas en sentido vertical, de las cuales a cada una se atribuye un valor, destina una de color azul celeste, a su cielo y al manto que cubre a la patrona de su municipio, la Virgen del Rosario.

El hecho de representarse ante el otro bajo una iconografía mariana da cuenta de la importancia de la visión de la Virgen a nivel colectivo para la población, da cuenta de la concreción y apropiación del testimonio en el plano de la identidad.

#### **4. ANTROPOMORFIZACIÓN DE LA IMAGEN: ENCARNAMIENTO DE LA VIRGEN, EL CUERPO COMO HECHO HISTÓRICO**

Es importante ver la forma en que las comunidades humanizan o dan el soplo de vida a distintas imágenes; en el caso mariano que nos ocupa se lleva a cabo un proceso de encarnamiento que le permite a la virgen adoptar un cuerpo y así convertirse en un hecho histórico vivo.

La figura de la vidente también juega aquí un papel trascendental, puesto que su cuerpo, femenino, infante, obediente y creyente es objeto de la administración de la fe de toda una población, sin embargo y como ya se advirtió en la introducción ahondar en ésta ruta de análisis implicaría perdernos en la línea del análisis propuesto en tanto su riqueza es incalculable. En éste sentido nos limitaremos a trabajar en torno al encarnamiento de la imagen de la Virgen como busto y el tema de la vidente será tan solo una herramienta para comprender el mismo.

Desde la perspectiva de Fanon, el cuerpo se torna un lugar trascendental para la memoria y la acción del colonizado, puesto que a diferencia de la concepción humanista/valor de cambio, donde el cuerpo es un mero objeto sustituible del sistema del que hace parte, en ésta propuesta se reconoce como hecho histórico, tal vez el

---

<sup>92</sup> Augusto Oswaldo Villaquirán Burbano, Himno a Piendamó, estrofa VI, disponible en <http://www.piendamocauca.gov.co/nuestromunicipio.shtml?apc=mfx1-&m=f#simbolos>

único documento fiable que permite a los colonizados la posibilidad de transformar su condición, en tanto lugar de la memoria.

La trayectoria que se puede rastrear a través de la imagen de nuestra Virgen permite ampliar la perspectiva propuesta por Fanon en tanto objeto inerte, es decir cuerpo en bruto, que recibe las características humanas del alma, se considera madre, intercesora y bondadosa, se le atribuye la facultad de escuchar peticiones y la de recibir y agradecer exvotos. La Virgen es una deidad pero a la vez es un ser cercano, la madre deseada y comprensiva, razón e imaginación confluyen en ella.



*Imagen 28*

Si se acoge la propuesta Fanoniana del cuerpo como hecho histórico es posible proponer que el enunciado se valida en tanto el cuerpo colonizado no está escindido como el cuerpo del humanismo en razón y carne, sino que ambos factores están imbricados el uno en el otro. En esa medida la memoria histórica del cuerpo ha amonestado a la razón para que el colonizado en un acto de doble conciencia o reflexividad, se levante, se asuma, se piense y se dé el lugar de ser humano que le corresponde.

Si bien no podemos caer en el cliché romántico de creer o afirmar que todo acto de los colonizados es una respuesta activa y consciente frente a las injusticias del colonizador, si podemos retomar a Alberto Flores Galindo para hablar del yo cultural bifurcado y las 2 maneras de ser, donde el cuerpo difiere del occidental y se instaura doble. Así podemos proponer que la reacción ante los procesos de imposición se corresponde más con el acto y el quehacer, que con la reflexión meticulosa de cada decisión.



Imagen 29

El encarnamiento de la Virgen sigue un conducto progresivo, en un primer momento se asocia a la naturaleza, la imagen a la cual sólo Dora tiene acceso se presenta frente a un árbol, ese árbol se torna en una suerte de fetiche del cual cada creyente quiere arrancar un pedazo; posteriormente Dora, por un movimiento extraño, ocupa el lugar de la Virgen, los fieles hacen una operación simple de equivalencia directa, así la niña, humilde, pura, inocente, pobre y obediente, es el repositorio de las ideas y deseos de la gente; sin embargo, entre “las familias prestantes” de Piendamó se mueven intereses institucionales que consideran que las cosas deben seguir los órdenes de *la imagen archivo*; así la Virgen requiere su propia imagen, necesita su propio cuerpo y además necesita consolidarse como estrictamente inalcanzable, digna de ser imitada pero lejanamente imitable.

En la perspectiva racional la naturaleza es herramienta maleable para el hombre, la niña en tanto ser humano al superar la edad de la inocencia, el candor y la pureza, será corrompible como anticipa la tradición, de manera que la Virgen debe estar lo bastante cerca en tanto cuerpo para alimentar la fe, pero a la vez en la polisemia de la imagen lo bastante lejos como para ser exitosamente imitada.

Cuando ocurre la visión y la imaginación alimenta la fe de los fieles, cada quien acude al lugar de la Visión y cada uno de los cinco mil y ocho mil visitantes diarios se lleva un pedazo de árbol, un poco de tierra, algo de agua, entre otros elementos naturales a fin de llevarse un poco de la Virgen con ellos; sin embargo, pronto el pequeño bosque empieza a verse afectado por la mutilación y visita de los fieles.

Más tarde el espacio es habitado y habitado de acuerdo con la magnitud de la Visión, el espacio donde antes flotaba la imagen invisible de la Virgen, fue habitado por su imagen, aquello que antes fue únicamente privilegio de Dora, se torna privilegio colectivo a través de la imagen, se corporiza y con ello se concreta, es decir existe.



Imagen 30

Lo que en algún momento fue la casa de la familia Núñez pasa a ser la morada de la Virgen del Rosario, ahí ella recibe a sus fieles y los exvotos que a manera de agradecimiento éstos le dedican. Hay un desplazamiento del ser humano encarnado

en Dora hacia la imagen, encarnada en el busto de la Virgen, el cual garantiza la presencia del cuerpo del deseo y a la vez pone la distancia necesaria para ser deseado.



Imagen 31

lugar al que narra la tradición.

Si entendemos el cuerpo como lugar de discursos, debemos insistir en lo interesante del tono de piel y en relación a ello la importancia de las *imágenes archivo* en su construcción; si bien se asume el testimonio como una suerte de receta para materializar el cuerpo, también es posible ver cómo las construcciones sociales corporales vienen cargadas de una irrefutable herencia colonial, la receta dice que la mujer de la visión tenía la piel “un poco oscura” sin embargo la imagen archivo reza que la Virgen en su aspecto casi famélico es absolutamente blanca, nadie repara en ese hecho y gana en la construcción del cuerpo *la imagen archivo*.

Dicha presencia aviva y desencadena las pasiones devotas de algunos; a la vez la administración del milagro por medio de la reproducción del modelo hegemónico y burocrático aviva las pasiones inconformes de otros, de modo que la imagen es atacada físicamente en varias ocasiones. Algunas personas consideraban que la masiva afluencia a la casa de Dora Lilia y la devoción de los creyentes eran capitalizadas y aprovechadas por la familia

Elaboración, formación, orientación, circunscripción y significación del cuerpo mariano, desde el hecho de ser creada a partir del testimonio de Dora cuidando uno a uno los detalles de la visión, como el velo arrugado en la frente, el vestido blanco, las rosas doradas, la mirada dulce los rasgos finos; detalles minúsculos que hacen la diferencia, sin embargo tal corporización revela, como ya se enunció antes, el peso de las imágenes archivo, al cambiar el color de piel de la visión y dar

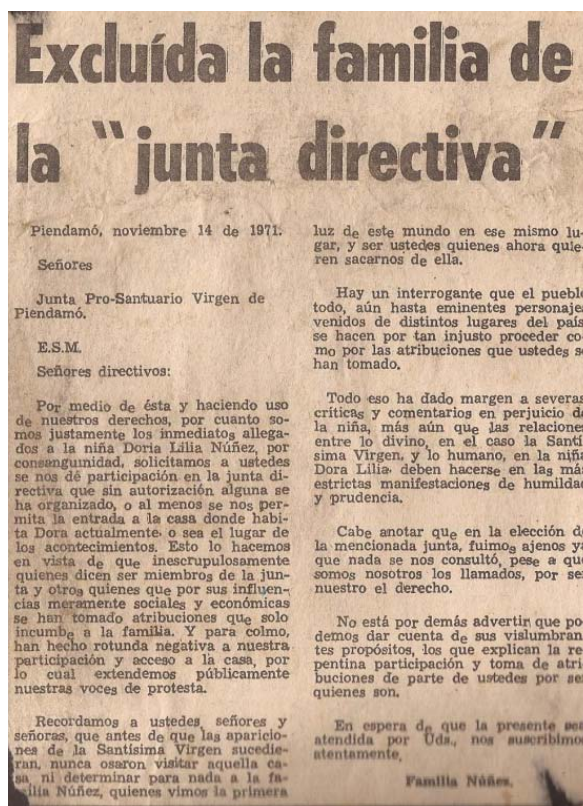


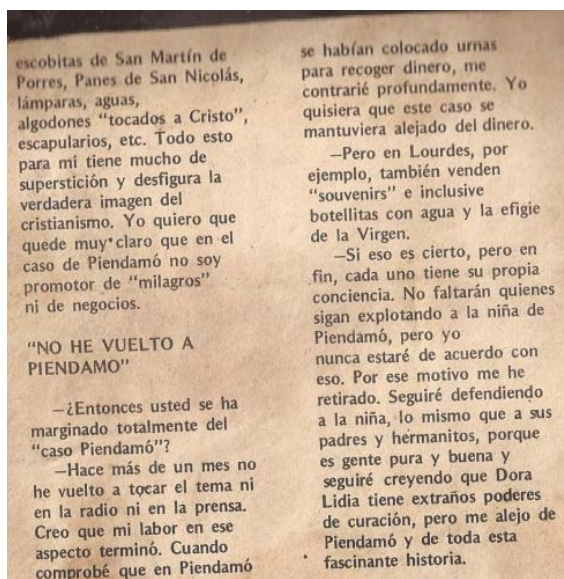
Imagen 32



Núñez para su propio beneficio; de alguna manera se llegó a confundir las gestiones de quienes rodeaban a la familia con las acciones de la misma.

Esta suerte de equivalencias son corrientes en los procesos de colonización, donde un pequeño grupo es quien gestiona las malversaciones, pero al final es el grupo colonizado sobre el cual recae la culpa, la vergüenza, el rechazo y el estereotipo del caníbal.

El acto de dañar a la imagen puede leerse como un atentado contra la fe y el imaginario de los creyentes; en tanto que al dañar la imagen simbólicamente se hiere al cuerpo de fieles que creen en ella, es un atentado contra lo afectivo, que si bien daña, también fortalece la creencia y de alguna manera acaba de dar cuerpo a la imagen, la antropomorfiza al hacerla repositorio de violencia.



**Imagen 33**

representación de lo irrepresentable.

La visión mariana que venimos trabajando da cuenta de distintas rutas, una de ellas es la aceptación por parte de la comunidad respecto a la institución de la imagen y por otro lado el rechazo de la misma, pero ese rechazo más que hacia la imagen como tal está referido hacia la reproducción hegemónica que ésta encarna.

Lo fabuloso de las producciones culturales de la cultura popular es que se codifican en la polivalencia de la imagen, nunca pueden leerse en un solo sentido, puesto que son bifrontes o como dice Florez Galindo, responden al *yo cultural bifurcado*, si bien a cada expresión de diferencia se intenta introducirla en la rutina

La iconoclastia para el colectivo, de acuerdo con Gruzinski, es considerada “el desenganche, el corto circuito, la brutal puesta en entredicho de un imaginario mediante el abandono de una espera inútil y la denuncia de una impotencia”.<sup>93</sup> De manera que actos como el de dañar el rostro de la imagen de la Virgen, más que contribuir a eliminar al mismo, lo que hacen es potenciar su importancia, se genera un proceso de antropomorfización validada de la

<sup>93</sup> Gruzinski, Serge, los efectos admirables de la imagen barroca y los consumidores de imágenes, en la guerra de las imágenes, Fondo de Cultura Económica, México, pp.166, 2001.

hegemónica satélite, a la vez la expresión escapa tangencialmente y en su polisemia se alberga en otra diferencia.

Este movimiento migratorio garantiza la oxigenación y existencia de la cultura popular, en tanto no se amarra a procedimientos ni se adhiere colectivamente a las propuestas antropófagas hegemónicas; digamos que aprende a convivirlas y a dejarlas ser y dejarlas pasar, pero nunca en su totalidad se adhiere a tales.

Cuando se marca el cuerpo con los discursos de un grupo vira el acontecimiento colectivo, en éste caso la concreción de la visión en imagen y en un acto antropófago lo intenta devorar para devolverlo marcado y cargado con todo el peso de la *imagen archivo*, sin embargo siempre quedan entradas y salidas para representar desde otras aristas, aquí podríamos citar la fuerza del exvoto.

Como bien señala Foucault, en *el orden del discurso*, en nuestra sociedad los procesos de exclusión forman parte de la cotidianidad, no todo el mundo puede hablar de todo, ni interpelar a todos y éstas prohibiciones que recaen sobre el discurso, revelan su nexo, entre el deseo y el poder.

en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temida materialidad<sup>94</sup>

A lo largo de la reflexión hemos insistido en la importancia de la doble conciencia, que no es otra cosa que la seguridad ontológica. Frantz Fanon entiende la conciencia, como conciencia encarnada, razón y cuerpo imbricados, productores de reflexividad, de ahí que para Fanon se torne trascendental el lenguaje, porque la transformación del mismo implica la transformación del cuerpo y con él, entendido como hecho histórico, el rumbo de la historia.

Cuando la Virgen deja de ser solamente imagen y trasciende al plano de la visualidad se pueden rastrear a través de ella distintos momentos en la lucha por el poder interpretativo; no en todos los casos los colonizados están emitiendo resistencia consciente, sin embargo desde su accionar naturalizado es posible encontrar elementos que permiten articular dicha lectura.

El cuerpo y la construcción del mismo responden a las prácticas y creencias de cada comunidad; los colonizados de alguna manera han aprendido a convivir con la violencia de quien impone, pero a la vez los cuerpos de los mismos han aprendido a

---

<sup>94</sup> Michel Foucault, *el orden del discurso*. Lección inaugural dictada en el College de France. pp.11, 1970

reaccionar instintivamente, razonando no desde la razón occidental sino desde la conciencia encarnada.

Por otro lado se crea una situación de desestabilidad porque esos “otros” que se consideraban al margen de la humanidad, dan muestras irrefutables de la misma, lo peor es que no dan pruebas en el sentido de luchar por ser como el ideal colonizador, sino que ya lo han sido y ahora en un proceso reflexivo luchan por desligarse de él, no sólo en el sentido de ser otro, sino en el de ser una opción de ser humano. La estrategia es fabulosa en la medida en que el nuevo ser humano no busca, rebajar, ni anular al ser humano del humanismo, sino que es y en ese acto se convierte en una opción, lo cual afecta superiormente la seguridad ontológica del modelo humanista en la medida en que lo desaparece del campo de la universalidad teleológica, para convertirlo en una opción entre otras tantas, irónicamente lo humaniza al desontologizarlo, al desmitificarlo y darle la conciencia de no ser universal y tanto menos única opción.

Cuando el discurso del colonizador es apropiado por el cuerpo del colonizado, éste sufre dos impactos el primero si volvemos a recurrir a Foucault, es desacreditar o menospreciar el discurso apropiado por el subalterno, porque éste carece de la investidura para emplearlo, en el sentido de la visión mariana que nos ocupa éste sería el de la iglesia que niega el carácter de verdad a la visión y la adscribe al universo de la superchería.

En ésta opción se pone de manifiesto lo que en la lingüística se denomina *diglosia*, es decir que se ubica al colonizado en una *zona del no ser*, donde se clisa la idea de que siempre hay alguien “por debajo de”, en otras palabras la *zona del no ser* alberga lo que el humanismo considera no humano.

La diglosia implica la imposición violenta o asimiladora de una lengua sobre otra, instituyéndose como legítima y universal la primera y considerando a todas las demás como meras imitadoras o malas copias, consideración que de antemano les niega la posibilidad de siquiera soñar con existir realmente dentro de ese régimen discursivo. Como señala Lewis Gordon<sup>95</sup>, si el colonizador habla como el colonizado es condescendencia, pero si el colonizado habla como el colonizador es usurpación. Se produce un cierre epistémico, es decir un estado de supuesto conocimiento total ante un fenómeno, lo cual da lugar a la imposibilidad de plantear nuevas opciones.

---

<sup>95</sup> Lewis Gordon, A través de la zona del no ser, una lectura a piel negra máscaras blancas, en la celebración del octogésimo aniversario del nacimiento de Fanon. En: Piel negra, máscaras blancas, Akal, 2009



Cabe decir que tal cierre epistémico no responde sólo a un engaño difundido hacia los colonizados, sino que el mismo es base de la seguridad ontológica de los colonizadores, es decir que ellos mismos creen en la imposibilidad de ver más allá de ese campo epistémico, de ahí que las alternativas de tensión que se mantienen a lo largo del tiempo atenten contra su estabilidad ontológica.

De alguna manera cuando Dora Lilia ve a las dos mujeres, el cierre epistémico entra a operar en ella y le impide verlas como vírgenes a ambas, de manera que su razón la lleva a descartar de acuerdo a la imagen archivo dominante que es la de la Virgen en toda su pureza y bondad, la virgen vestida de blanco.

Judith Butler<sup>96</sup> dice que las designaciones performativas, no poseen la fuerza de las “designaciones performativas de Dios”, por tanto el cuerpo y su presencia concreta se torna capital para que los hechos sociales se historicen; siguiendo a la autora esto no ocurre de manera inmediata, por tanto si ampliamos la visión hacia el campo de la aparición mariana podemos ver que su concreción visual en la imagen y en el santuario corporeizadas y antropomorfizadas, permiten leer en su faceta de archivo o lugar de la memoria toda la trascendencia histórica de un proceso de lucha por el poder interpretativo librada a lo largo del tiempo por diversas comunidades, ese cuerpo mantiene viva la historia e impide el olvido.

---

<sup>96</sup> Judith Butler, *Violencia-no violencia*, Sartre en torno a Fanon en: *Piel negra, Máscaras blancas*, Akal, 2009

## LECCIÓN TRES: DELETREA LA IMAGEN

### GRAMÁTICA VISUAL DE LAS PRINCIPALES CARACTERÍSTICAS DE LA VISIÓN

*Trinidad, tiempo, tarea, terrateniente, tiniebla, tablero, templo, tabú, táctica, tachar, taimado, talento, taparrabo, tautología, teísmo, telúrico, terrible, tonto y Tres son palabras que se escriben con*

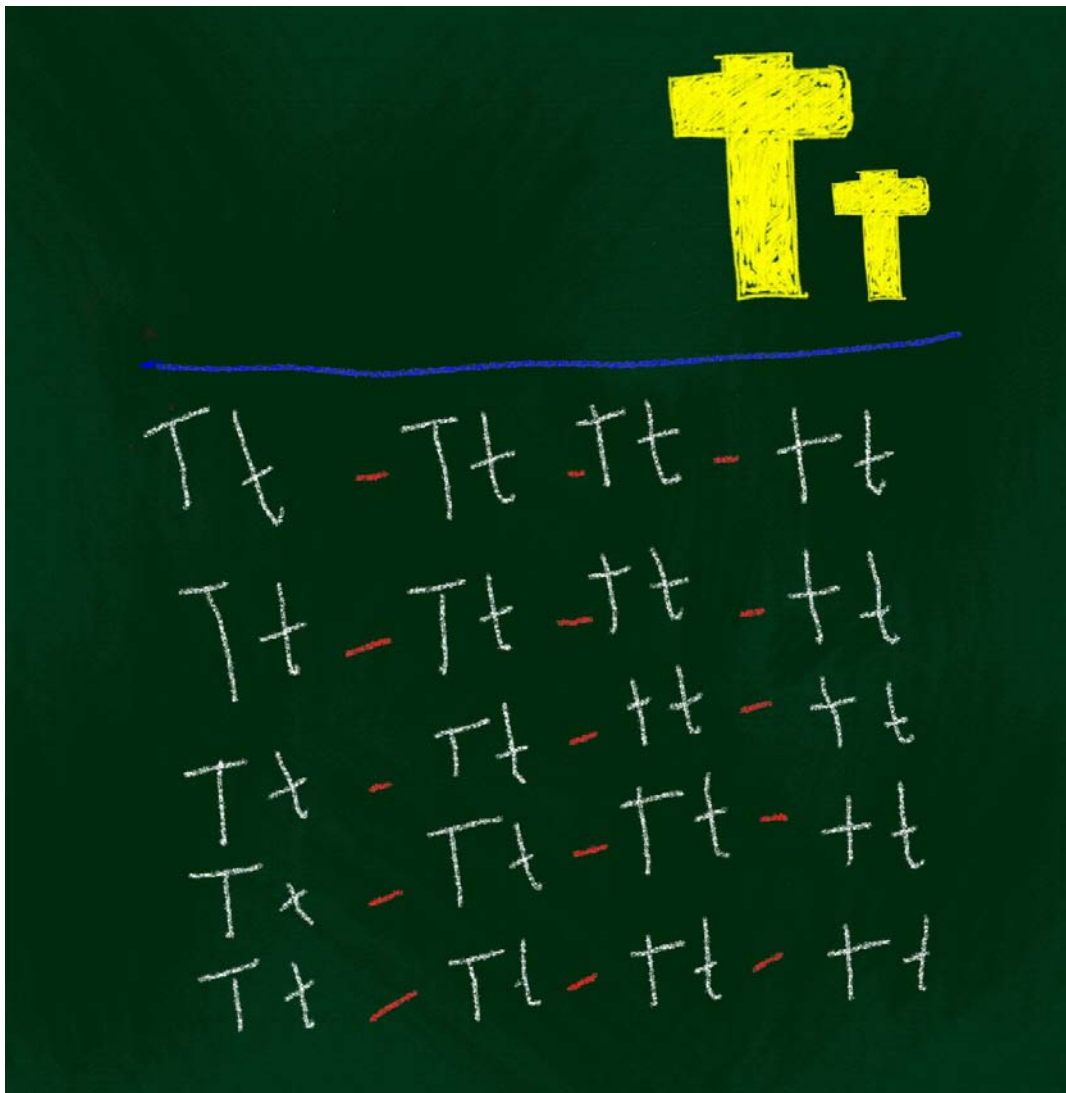




Imagen 34

Los estudios culturales no tienen certezas sobre qué jerarquía establecer en las preguntas, tampoco en qué contextos y menos respecto a cómo responderlas; por esto ninguna metodología se torna privilegiada; sin embargo lo que nos orienta es el interés por entender cómo se construye el discurso dominante y para ello sabemos necesario entender sus mecanismos de naturalización y de rarificación.

Si bien los textos escritos en ocasiones tienden a domesticar el pasado -haciéndolo transparente e inteligible- las fuentes orales e iconográficas apuntan a la irreductibilidad de la experiencia humana, a las grietas y fracturas del ámbito normativo, dejando ver que las cosas no necesariamente son de la manera en que se nos presentan, sino que además poseen otros rostros.

Cabe recordar que la tarea de los Estudios Visuales no consiste en llevar a cabo un análisis de las imágenes en sí mismas, puesto que dicha tarea ha sido asumida ya por la Historia del Arte o la semiología, sino en entender cómo las imágenes se inscriben en una cultura, es decir en rastrear *en lugar de qué* está dicha imagen.

Sin embargo aclaremos que *aquello en lugar de lo cual* está la imagen no es *la verdad*, no es la metafísica originaria o el principio puro, sencillamente *es un algo*, otro punto de vista, en tanto el mapa conceptual que comparte una comunidad y que ha sido dominado por un orden de discurso dominante que se corresponde con las imágenes archivo que favorecen la ideología del mismo.

Debo partir de reconocer que, pese a lo contemporáneo de las miradas en torno a las nuevas formas artísticas, la matriz cultural que aún opera en las mentalidades comporta unas enormes barreras para la aceptación y, ante todo, para el ejercicio y producción de formas artísticas alternativas.

Apostar a la relación integrada entre arte y cultura, comporta una serie de riesgos prácticos y teóricos que en pocas oportunidades seduce afrontar. En éste marco se entra en una desestabilización de la armonía académica frente al arte y al no-arte, frente al espectador “inoportuno” que, carente del bagaje necesario, podría manchar de abyección con su lectura “la obra” o ni siquiera entenderla; prolongado frecuentemente en el debate acerca de qué es arte y qué no lo es.

Todos éstos miedos conducen a ignorar una verdad que Ernest Gombrich<sup>97</sup> devela al proponer que el arte es el resultado o la respuesta de gentes vivas a determinadas expectativas y demandas que a su vez ellas pueden también estimular o cuando menos mantener vivas. En éste sentido proponemos ver el conjunto de elementos que componen la **Visión** que venimos trabajando como obra de arte, guardando las proporciones, en tanto las imágenes facilitan la reactualización de las tensiones que componen y dinamizan la sociedad.

Esta propuesta parte de la intención de no llevar a cabo un análisis desde la sociología, desde la antropología o desde la historia del arte, sino, y en una medida considerable, en apostarle a una lectura que, lejos de inscribirse a una disciplina, se torne oportuna para rastrear la gramática visual de un acontecimiento cultural; claro está sin ignorar o despreciar las mencionadas disciplinas. Aquí es importante retomar el planteamiento de Ernest Gombrich, cuando propone que “todo arte se origina en la mente humana, en nuestras reacciones ante el mundo, más que en el mundo en sí.”<sup>98</sup>

Este autor<sup>99</sup> señala la importancia de la obra de arte en tanto provocadora de reacciones progresivas; de acuerdo con él, la reacción frente a la obra que en un primer momento puede ser vaga y general, paulatinamente se irá tornando articulada y diferenciada.

Sin más entraremos a procurar un desglose de la gramática visual de la imagen que compone la Visión que nos ocupa, partiendo de la posibilidad de unos *ethos visuales*, o versiones distintas de ver, término que nos permitimos proponer siguiendo la propuesta de Bolívar Echeverría y sus *ethos* o maneras distintas de vivir el capitalismo.

Consideramos la posibilidad de que distintas formas de ver convivan en tensión, si bien aparentemente las imágenes no son más que lo que por sí mismas evidencian, consideremos la posibilidad de distintas formas de ver si nos acercamos desde la sana tensión entre las categorías de género, clase y raza. Reiteramos que la propuesta aquí manifiesta no es una verdad unívoca, sencillamente es una de tantas posibles, que nos permite fijar la atención en elementos culturales que usualmente se leen en una sola clave, en la manifiesta de la *imagen archivo*.

---

<sup>97</sup> Ernest Gombrich, *Pinturas en los altares*, en *los usos de las imágenes*, Fondo de Cultura económica, México, 2003

<sup>98</sup> Ernest Gombrich, *Arte e ilusión estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Phaidon, Londres, 2008

<sup>99</sup> Ernest Gombrich, 2008, Op. Cit.

## 1. SINTAXIS DE LA IMAGEN

La imagen que nos ocupará está compuesta por varios elementos concretos que, sin ánimo de caer en un reduccionismo, es preciso describir / enumerar para poder llevar a cabo una ruta de análisis.

Tendremos en cuenta la niña, la virgen y el santuario – este a su vez subdividido en la capilla, los exvotos, la gruta y el pozo.

La ruta que aquí seguimos descree que el significado se halla cifrado en la imagen para que un ser iluminado lo descifre; dicha ruta considera que el significado que comporta la imagen se halla en el sistema cultural en el cual la misma se inscribe.

Cabe reiterar que no es intento en éste trabajo llevar a cabo un proceso de romantización sobre la cultura, leyendo artísticamente un acontecimiento cultural a fin de insertarlo en el régimen colonial de visualidad “artístico”. Por el contrario, intentaremos llevar a cabo una lectura desde el campo de los estudios visuales, esto es interesándonos por la vida social de esas cosas que percibimos visualmente.

Debemos advertir que la reflexión que estamos desarrollando recurre con frecuencia a la oralidad, que a su vez apela a la memoria, así, considerando que esta última se sustenta mayormente en las imágenes fotográficas con las cuales contamos, debemos alertar los sentidos para no creer que la magnitud del acontecimiento cultural se redujo al tamaño que podemos apreciar en las imágenes, de ahí que intentaremos evitar descripciones denotativas de las mismas e intentemos aventurar posibilidades frente a los *ethos visuales*.

### 1.1 LA NIÑA COMO ARTISTA EJECUTANTE

Si mantenemos la propuesta de Gombrich<sup>100</sup> frente a lo que sería el arte, esto es el resultado o la respuesta de gentes vivas a determinadas expectativas y demandas que a su vez ellas pueden también estimular o cuando menos mantener vivas, el artista no sería otro ser que aquel que reacciona frente al deseo colectivo, deseo que ha interiorizado para sí mismo y que al expresar desde su subjetividad facilita que toda una comunidad se reconozca en ese deseo y por tanto lo valide, estimule y preserve.



Imagen 35

---

<sup>100</sup> E. Gombrich, *Op Cit*, 2003

En el período barroco el hombre de talento artístico fue admirado como un ser misterioso, bendecido y a la vez maldecido por Dios; es curiosa la forma en que el arte ha sido un campo asociado con el sujeto del discurso varón, entre tanto el misterio de la cristiandad está más virado hacia el sujeto del discurso femenino, de donde podríamos hacer notar una suerte de falocentrismo del arte versus el femicentrismo religioso.



Imagen 36

Este femicentrismo religioso no es una oposición inocente, por el contrario trae a cuestras toda una connotación de *imagen archivo* que somete al sujeto del discurso femenino, mientras el artista es asociado con la genialidad y aquellos valores negativos como la maldición de Dios, se tornan positivos, la imagen de la Vidente asociada con lo indio/étnico, con la debilidad/género, la inocencia/ignorancia, la obediencia/sumisión y la pobreza/clase; se traspasa la barrera y aquello naturalizado y en apariencia inocente, pasa a ser estereotipo que sólo sirve para reforzar a los sujetos del discurso dominante.



Imagen 37

Acá ocurre lo propio con la vidente, una niña, ser misterioso, bendecido o maldecido por Dios a quien se le transforma la vida abruptamente. El artista, esto es el genio, ha sido idolatrado en una forma un tanto más profana en su forma de ser dotado excepcionalmente, ya sea por la “inspiración” o como ocurrió en el período de las vanguardias por la marginación psicoexistencial.

Los hombres la protegen: la Liga prodefensa a Dora Lilia se forma con los varones correspondientes a las familias prestantes del pueblo, preocupados por el bienestar de la vidente, ellos la acompañan a todo lugar; hay un continuo cambio en el libreto. Esa niña que en ocasiones aparece mujer, sagrada, investida por la Virgen y ayuda por igual a mayores y menores, féminas y varones, aparece en ciertas circunstancias protegida o resguardada por esos varones elegidos por el discurso para ser héroes.





*Imagen 38*

Hace falta que la imagen del Varón, pese al cismo, mantenga su lugar como sujeto del discurso.

La figura estratégica del discurso colonial es el estereotipo, así en éste caso vemos claramente cómo se perfila para una comunidad el estereotipo o el sujeto del discurso **mujer**, ideal o concepto irrealizable, la mujer como ser sobrenatural, obediente, benigno, humilde, entregado, sacrificado y, por si fuera poco, satisfecho con su estado de esclavitud, a la vez que se irgue dependiente del varón. En el caso de Dorita es claro que siempre que



*Imagen 39*

se halla fuera del espacio doméstico, o siempre que se enfrenta a la multitud o a la presencia mediática, aparece acompañada de un varón, su padre, el sacerdote Galvis, un miembro de la junta prodefensa y en raras ocasiones aparece en compañía de su madre, hermanas u otras féminas.

Dora encarna la imagen de la “creadora”, es en su deseo donde se reconoce toda una comunidad, es en su deseo de familia sana y articulada, familia cristiana, donde ella se posiciona como creadora, donde su testimonio cobra carácter de verdad.

Dora<sup>101</sup> se describe como una niña de 11 años, cursando quinto de primaria, introvertida, cristiana, gozosa de su mundo excepto por la enfermedad de su madre y

<sup>101</sup> Dora Lilia Núñez, entrevista personal, Piendamó, Cauca, Colombia, domingo 31 de julio de 2011,

la adicción de su padre al cigarrillo y al licor; esa es la imagen mental que ella puede reconstruir de sí misma antes de la Visión. Posteriormente su imagen es de dominio público, pasa a ser construida por la comunidad que la rodea y por el régimen de visualidad en el cual se inscribe la misma.

Los seres humanos nacemos inscritos en un discurso, Dora por ejemplo nació inscrita en el discurso *Mujer Cristiana*. Generalmente el discurso es un relato imposible, en el que subyace un juego ambivalente; es decir, que el discurso es superior a la obra humana. La voluntad de unidad de significado que tiene el discurso se hace imposible, porque cada persona lo entiende de diferente manera. Así,



Imagen 40

una imagen del discurso en su forma de *imagen archivo*, es homogénea, pero en tanto interpretación de personas y no de sujetos del discurso, esa imagen es polivalente.

La fuerza de la construcción lingüística adquiere más certeza a través de las prácticas sociales; así “Dorita” como construcción social, no es una esencia, es real porque el discurso construye sujetos, en general *imágenes archivo*.



Imagen 41

La vidente es encantada por el discurso. Dora Lilia Núñez sigue su vida posterior a la Visión de la Virgen, mantiene su fe, sus creencias permanecen firmes, pero ella se convierte en **mujer**, en mujer sexual, deseante y deseada, mujer madre, mujer esposa, mujer profesional y mujer ama de casa. Nadie le quita su infancia, nadie le quita su relación sobrenatural con la Virgen y sin embargo la imagen de Dora Lilia que supervive en los feligreses y en la comunidad, es la de “la niña Dorita”.

Esa niña que en la ambivalencia del significado prodigaba bendiciones y mimos maternos sin discriminación de género, raza o clase. La niña que en lugar de jugar con sus iguales asume la ejemplar y madura tarea de cuidar de los enfermos, incluso en detrimento de su propia salud y bienestar, anteponiendo en obediencia al prójimo sobre sí misma, la niña precoz que debe responder a



entrevistas, acusaciones y peticiones, con obediencia, humildad, sinceridad y madurez.



Imagen 42

Así podemos proponer que tenemos en éste relato un *yo cultural bifurcado*: la niña Dorita es un sujeto del discurso, un ser que permite vivir lo invivible, es una esperanza ante la enfermedad terminal, ante los deseos imposibles. Entre tanto, Dora Lilia es la persona cuya subjetividad le permite ser y habitar el mundo en tanto relacionalidad, esto es afectándose y siendo afectada por el tiempo y el espacio.

Es curiosa la relación entre la imagen de Mariana de Jesús, la Santa de Quito<sup>102</sup>, y la imagen de la niña Dorita. Mariana de Jesús, según el artículo de Raquel Serur, durante su infancia, continuamente jugaba a ocupar el lugar de la Virgen María, fantaseaba con cuidar del niño Jesús y hacer las veces de madre; de forma parecida, Dorita asume una postura maternal, propia de la Virgen. La niña se yuxtapone a la Virgen, se convierte en mediadora, función propiamente mariana, entre los creyentes y la Virgen.

Aquí podemos anotar una suerte de movimiento propio de los cultos marianos y, más aún, propios de la evangelización en las comunidades indígenas, esto es el movimiento o descentralización del trino cristiano, donde padre, hijo y espíritu santo son lo más importante. En éste plano cultural, el ornamento del trino que sería la Virgen, así como el ornamento mariano que sería la vidente -tal como ocurre en el Barroco Latinoamericano- pasa a ocupar el lugar del sustantivo, de manera que la Virgen ocupa el lugar de Dios y la vidente el lugar de la Virgen.

Como ya mencionábamos en el capítulo anterior, para la cultura popular es importante la representación que se libera, es decir que dentro de toda norma la cultura popular abre la posibilidad de una implosión que reproduce una norma nueva que desestabiliza a la primera y garantiza el continuo movimiento y la actividad dentro del universo de la cultura popular; eso es la Virgen al trino cristiano y en nuestro caso la niña Dorita a la Virgen María.

<sup>102</sup>Raquel, Serur, *Santa Mariana de Quito o la Santidad Inducida*, en Bolívar, Echevarría Modernidad, *El Ethos Barroco en Mestizaje cultural, Ethos Barroco*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., pp. 131-162, 1994

Dora aparece como la niña madre, dadivosa, tierna, entregada y comprensiva de todos los enfermos; ella no se pertenece a sí misma ni a su familia, ella es una figura pública. Al igual que la Virgen, es patrimonio de todos, debe dar prueba de su sobrenaturalidad, sacrifica su propia estabilidad y salud en bien de sus hijos, de su prójimo. Es así que, atiende a 600 feligreses al día. Al igual que reconoce en la mujer



*Imagen 43*

de su aparición la figura de “la Virgen”, se reconoce a sí misma como niña-mujer-madre-sobrenatural, responsable de una multitud de personas a las que debe sanar.

Dora pone en circulación el discurso, lo “crea”, y como este remite a ciertos aspectos de la forma comunicativa de la cultura popular y, ante todo al carnaval, en un segundo momento los roles se intercambian y ya no hay emisor y receptor, sino emirec, es decir ambivalencia en la caracterización, se es emisor o receptor alternamente, artista y público al mismo tiempo.

Así emerge la niña Dorita y así el discurso de la Virgen deja de ser sustancia y toma forma en un cuerpo, un tiempo y un espacio concretos, refuerza estereotipos, permite que el deseo de tantos y tantos creadores/creyentes se reconozca y se mantenga a lo largo del tiempo.

## **1.2 LA VIRGEN COMO OPERA PRIMA**

La imagen de la Visión es en primer momento discurso que reposa en el relato de Dorita, en las imágenes archivo y en el deseo de los habitantes del pueblo. Pero cabe destacar que la fuerza de la construcción lingüística se torna concreta mediante las prácticas sociales, así la Virgen no es una esencia, es verdadera porque el discurso de Virgen construye sujeto, de modo que no hay duda sobre la materialidad de la Virgen.



Imagen 44

Como ya se ha dicho en un primer momento no hay imagen concreta de la Virgen, apenas se inicia la construcción de la misma como sujeto del discurso; de acuerdo con el testimonio de Dorita, la imagen o esencia de la Virgen aparece frente a un árbol de Güamo. Para los fieles sólo está la posibilidad de creer o no creer en esa imagen invisible para ellos y visible para Dorita, su mediadora, de manera que la colocan en su lugar, como ocurre en la *decorazione assoluta* en el barroco, la emplean como medio para tener acceso a la imagen, a la epifanía.

Gombrich<sup>103</sup> señala que, usualmente, las demandas sociales de la imagen provienen de un contexto narrativo preponderante, en el caso que nos ocupa se trata por supuesto del mito cristiano de la concepción inmaculada de Jesús, podemos encontrarlo en el evangelio de San Lucas

Al sexto mes el ángel Gabriel fue enviado por Dios a una ciudad de Galilea, llamada Nazaret, a una virgen desposada con un varón que se llamaba José, de la casa de David; y el nombre de la virgen era María. Y entrando en el ángel donde ella estaba, dijo: ¡Salve, muy favorecida! El Señor es contigo; bendita tu entre las mujeres. [...] Entonces el ángel le dijo: María, no temas, porque has hallado gracia delante de Dios. Y ahora concebirás en tu vientre y darás a luz un hijo, y llamarás su nombre JESÚS.<sup>104</sup>

En éste contexto narrativo, o a partir de éste discurso, emerge la Virgen como sujeto del discurso. Es entonces ahí donde el mito moderno cristiano construye un estereotipo de género (femenino) que va a marcar radicalmente los modos de ser y hacerse mujer. Antes de la anunciación, la Virgen era una niña más comprometida con un hombre y próxima a ser madre y esposa, pero a partir de éste acto narrativo y de su aceptación social, la Virgen se convierte en el sujeto del discurso femenino más fuerte, en sentido amplio para occidente.

<sup>103</sup> E. Gombrich, *Op Cit*, 2003

<sup>104</sup> Evangelio, San Lucas, *Anuncio del nacimiento de Jesús*, Santa Biblia, Reina-Valera, 1960, pp 1272

Ese contexto narrativo, provee los atributos tradicionales que posteriormente harán que la imagen se corresponda o no con las demandas sociales de la misma, es decir que el mito construye los referentes tradicionalistas que estereotipan a la Virgen, su posibilidad de aparición y las condiciones en las que se presentará y a quién lo hará.

El mito lo que hace es una operación de resignificación en la que toma el signo y lo convierte en resignificante; las imágenes no revelan nada sino que equivalen a algo, funcionan dentro de un metalenguaje.

El mito presenta una serie de características que es posible rastrear en la obra que nos ocupa:

El mito se presenta a la vez como notificación y como comprobación. Al igual que en la anunciación, donde la joven virgen asume que la notificación es real, el hecho mismo por su carácter sobrenatural es la prueba de que el mensaje es divino y benigno. Así Dora no duda de que la mujer que vio es la Virgen María y que el mensaje que le entregó debe ejecutarse. Tampoco lo dudan los creyentes, así la Visión de Dora Lilia es una notificación y a la vez una comprobación del acontecimiento. Emerge la opera prima “la Virgen de Piendamó y la niña Dorita”. Ésta función del mito es doble porque a la vez que notifica y comprueba, anula la posibilidad de preguntar por el origen del hecho, el cual no se halla en la Visión de Dorita, sino tal vez en la anunciación del ángel o quizá viene desde tiempos remotos en los que Dios ya tenía todo planeado.



Imagen 45

El mito deforma pero no desaparece las cosas; funciona en equivalencia a algo. Así la visión de Dorita no va en detrimento de la anunciación del ángel a María, por el contrario, lo que se produce es una resignificación o una actualización del mito cristiano. La visión de Dorita es equivalente a la anunciación del ángel a María o a la aparición de la Virgen en Lourdes.

El mito también naturaliza y convierte su relato en realidad. A nadie le interesa cuestionarse por el origen del mito y quien lo hace se encuentra con el misterio que rodea a todas las substancias, porque la naturaleza del mito, acompañada por las características mencionadas, se encarga de que el acontecimiento -en éste caso la visión- se cierre epistémicamente y evite la posibilidad de pensar una verdad por fuera de ésta, y en caso de que se produzca, estaría en el plano de lo anormal o lo enfermo. Dudar de la veracidad de la Visión de Dorita es dudar de la presencia de Dios en la persona de su hijo, la cual fue posible gracias a la mujer que halló gracia ante Dios: la Virgen María.

Manteniendo nuestra línea de reflexión desde el Ethos Barroco, la Visión de la Virgen se inscribe en la bifurcación del yo cultural, oscila entre el valor de uso y el valor de cambio, es un fenómeno curioso en tanto su nervio existencial se corresponde con la tensión que se genera en éstos dos valores.

Tradicionalmente se concibe que en el capitalismo, el valor de uso cúllico o aurático es vencido por el valor de uso para la exhibición. Bourdieu lo llamaría signo de distinción, sin embargo en la obra que revisamos es posible la existencia conflictiva de los dos valores: el valor de culto manifiesto en *el aquí*, en tanto se conserva el lugar original de la aparición, entre tanto *el ahora* se adhiere al valor de uso para la exhibición pública o para la experiencia estética, en tanto imagen concreta dispuesta para ser admirada y que posibilita la reactualización del milagro.

La obra de arte como fetiche, esto es, concentrada en el polo cúllico de su valor de uso, tiene la función de una reliquia, es decir de un testigo aún vivo o de una prolongación metonímica no sólo de la ceremonia pasada de la que proviene, sino también, indirectamente, del sacrificio religioso que esta, a su vez, repetía festivamente.<sup>105</sup>

Así, los creyentes encuentran en la imagen de la Virgen visionada y en la Vidente esa reliquia, ese testigo vivo que les permite reactualizar la visión, a la vez que la democratiza, haciéndola posible para cada uno de los creyentes; de este modo todos se convierten en videntes gracias al aquí y ahora de la obra de arte.

---

<sup>105</sup>Bolívar Echeverría, *Estudio introductorio*, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Rayuela editores, Quito-Ecuador 2010, pp 16



La objetividad de culto o aurática de una obra humana se muestra en el carácter irrepetible y perenne de su unicidad o singularidad, carácter que proviene del hecho de que lo valioso de ella reside en que fue el lugar en el que, en un momento único, aconteció una epifanía o revelación de lo sobrenatural; una epifanía que perdura metonímicamente en ella y a la que es posible acercarse mediante un ritual determinado<sup>106</sup>

Sin el ánimo de usar los planteamientos de un teórico para validar nuestra lectura sino con el interés de ampliar la perspectiva frente a la misma, podemos proponer que es decisivo el valor aurático que rodea a la Virgen, en tanto mantiene esa fuerza metonímica de reactualización en cada creyente gracias a que la fuerza histórica que le transmite es espacio en el cual se inscribe, espacio que se traduce en tiempo y que hace posible la perdurabilidad de la experiencia epifánica.



Imagen 46

Sobra decir que esto no sólo ocurre en el caso concreto de ésta Visión, es posible hallarlo en un sinnúmero de visiones y apariciones marianas a lo largo de Latinoamérica y otros continentes, sin embargo, el fenómeno no se produce aislado del valor de cambio, puesto que en tensión con el valor de uso y la experiencia epifánica, llega la necesidad comercializar la fe; de éste modo es posible hallar venta de imágenes, rosarios, novenas, tarros para llevar agua, fotografías de Dorita, la niña virgen, así como fotografías contextuales de la Visión.



Imagen 47

Algo que llama la atención es que las réplicas de la Virgen visionada, a excepción de la patrona de la gruta, que guardando las proporciones es la más cercana a la imagen de la Visión, no son tales, en tanto se corresponden con la imagen tradicional de la Virgen María, pero no se corresponden con la descripción de la imagen visionada por Dorita, nos referimos a la virgen vestida de blanco, de piel un tanto oscura, pisando una rosa dorada, con el velo doblado en la frente y con un rosario de grandes bolas doradas.

<sup>106</sup> *Ibid*

“La unicidad de la obra de arte profana no es perenne y excluyente, como la de la obra aurática, sino reactualizable y convocante. Es siempre la misma y siempre otra”<sup>107</sup>, así probablemente podamos explicar el hecho de las diferencias entre las imágenes. A la obra reproducida no le ocupa el hecho de valerse del significado de la aparición, pero emplear el significante tradicional de la Virgen María, es decir la que va de manto azul, la obra de arte reproducible copta el misticismo y se vale del ritual propio de la obra de arte aurática para darse valor a sí misma y mantenerse vigente pese a carecer del aquí y el ahora, puesto que al mejor estilo del mito convierte al signo en significante y se hace vigente.

A los creyentes les deja conformes el hecho de llevar consigo un objeto transuntado por el aire del milagro, la combinación entre la obra profana y la obra aurática genera la tensión que permite a cada creyente llevar el poder de la aparición a casa y ser parte inseparable del discurso.

Benjamin detecta en la modernidad el apareamiento de un nuevo tipo de masas y en ellas un nuevo tipo de “percepción” o sensibilidad, que tiende a menospreciar la singularidad irreplicable y la durabilidad perenne de la obra de arte y a valorar, en cambio, la singularidad reactualizable y la fugacidad de la misma.

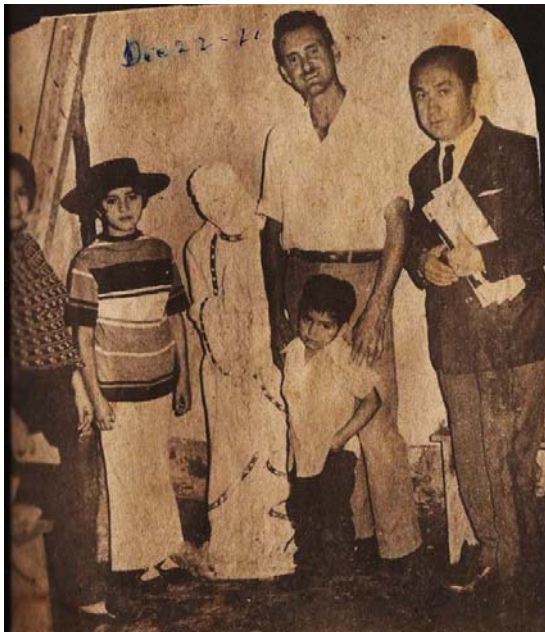


Imagen 48

En éste sentido como ocurre en el cuento “El traje nuevo del emperador”<sup>108</sup>, lo que interesa no es la experiencia de la epifanía, la revelación única de la historia que comporta la obra en el aquí y el ahora, sino el frenesí de estar dentro del discurso, la necesidad de ser parte de ese relato en tanto permite una suerte de exhibición y garantiza una forma de existencia humanizante, que tras la débil promesa de compartir un lenguaje sirve de placebo para los sentidos.

Si seguimos una lectura formal de la imagen de la Virgen encontramos que su forma ha tenido distintos momentos; podríamos decir que ha seguido un proceso embrionario, primero Dorita era el

<sup>107</sup> B. Echeverría, *Op Cit*, pp 17

<sup>108</sup> Hans Christian Andersen, El Traje nuevo del emperador, disponible en <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/euro/andersen/trajenue.htm>

referente visual más cercano a la misma, posteriormente llega una imagen que poco tiene que ver con la imagen tradicional de Virgen y con la imagen descrita por Dorita, luego esa imagen se transforma y en la gruta encontramos a la mujer de manto blanco, con velo doblado en la frente, mientras en la capilla encontramos a la mujer de manto azul, una sola y a la vez distinta.

Pese a las diferencias de forma, todas las representaciones o imágenes de la Virgen mantienen el patrón estereotipador de la mirada baja humilde y sumisa, cuyo estereotipo marca las rutas del deber ser femenino.

La Virgen recuerda con su imagen la expresión corporal y anímica que debe expresar la mujer en el ámbito social, es claro que la relación con lo natural, no se produce en tanto importancia de lo salvaje-femenino, ese plano es estereotipado negativamente. Parece que la imagen de la Virgen convoca hacia lo natural pero en el plano de lo inofensivo, abundante e inagotable, siempre fértil y siempre disponible.



*Imagen 49*



*Imagen 50*

Esta reflexión puede conectarse con las exigencias físicas que se esperaban de la niña Dorita para con los fieles. Así podríamos hallar en esa sobre-explotación la mejor puesta en práctica de la imagen archivo que trae a cuestras la imagen de la Virgen y, en éste caso concreto, su ubicación y aparición en medio de la abundancia natural.

Recordemos que la Imagen aparece asociada desde el discurso de Dorita con la naturaleza, con la fertilidad del agua, que es el elemento transversal o metafísico confiado a ella para la sanación de los enfermos.

Tras la imagen de la Virgen hay todo un discurso que se regodea en la imagen del buen salvaje, en el menor de edad, humilde, obediente, pobre y, además,



vinculado a lo femenino, cuya condición de subalternidad es una condición naturalizada y el sufrimiento es premiado por la divinidad.

Como reflexionábamos hace poco, los mitos no eliminan, sino que inmunizan lo imaginario mediante pequeñas inocuaciones para resignificar. Así el mito mariano, si bien juega un papel muy rico en el plano de la resistencia, también juega con una amplia carga de significados en el plano de la imposición, como son la belleza asociada al género y traducida en obediencia, sumisión, sufrimiento resignado, maternidad, heterosexualidad, entre otras categorías que el lector debe completar satisfactoriamente.

### 1.3 EL CREYENTE COMO PERFORMER

Lamentablemente somos formados en un sistema en el que importa lo que “los autores” quieren decir, de manera que nos interesa el efecto “instantáneo” del arte, nos interesa formular una hipótesis y retornar con su confirmación, ello en detrimento de los aportes sociales y de las relaciones reales entre arte, espacio público y transeúntes en general.

Aquí podríamos convenir con Hans Georg Gadamer y su concepción del elemento lúdico en el arte. El autor rescata el juego desde su sustentación antropológica como exceso y desde ella sostiene una tendencia innata del hombre al arte, justificada en el automovimiento propio del juego que no tiende a un fin determinado, sino que se regodea en el movimiento o tensión por sí mismos.

Así Gadamer aconseja alejarse de la visión del arte como obra cerrada y consolidada, para aproximarse a una visión dinámica en que la obra es entendida como proceso de construcción y reconstrucción continuas.



*Imagen 51*

La obra de arte producto del juego deja siempre un espacio lúdico que hay que rellenar. Lo estético que proporciona el arte es ésta posibilidad de relleno, nunca acabado, del espacio de juego.

En este sentido el performance deja esta posibilidad, es una obra abierta que no se agota en la acción del performer, sino que permite que la obra se alimente continuamente con la intervención-creación de otros actos, así en el caso que nos ocupa el creyente tiene la posibilidad de jugar con ese espacio que la obra deja para rellenar.



*Imagen 52*

El creyente interviene a partir de su acción de agradecimiento, la cual puede leerse como un medio para desbordar ese miedo a la construcción social del sentido, como una verdadera retroalimentación que posibilita sacar la propuesta artística del cierre epistémico en que la encierra la pureza tradicional del arte.

Así no sólo el artista crea, sino que el espectador también lo hace, convirtiéndose en performer cuando retorna a pagar su exvoto o cuando manifiesta públicamente su curación; así la acción inmersa en el espacio público performa al creyente en espectador, los patrones de conducta y comportamiento se alteran y ese creyente juega y es elemento constitutivo de la acción.

Esta forma de asumir el arte es un reto en la medida en que el arte canónico e "instantáneo" no presenta estos retos; es un arte que todo lo tiene listo, la obra, el mensaje y el espectador entendido para decodificar el mismo, más no para re-crearlo.

Aquí se propone el performance, siguiendo a Jorge Glusberg, como una nueva forma de provocación de las relaciones entre el individuo y el contexto, donde no se plantea un espectáculo especular, donde los performers asumen una vocación secreta y litúrgica que en nada tiene que ver con las histerias y acosos del Happening respecto al espectador.

El performance irrumpe en el espacio e intenta convertirse en objeto de deseo del creyente, no hay una voluntad mecánica que lleve al creyente a “ser parte de”, tampoco hay una acción desesperada del performer por involucrar al otro, hay un juego de deseo, en el cual el performer emplea su cuerpo como herramienta de atracción sin proponérselo y a la vez que se convierte en performer, convierte a los creyentes a su alrededor en espectadores.

La mirada que se pretende dar a la acción propone que las visiones religiosas pasan primero por ser construcciones sociales, esto es colectivas, inmersas en un imaginario social que posteriormente atribuye determinadas características a una imagen-objeto y la torna en repositorio de dicha construcción.

Es valioso como el azar permite que la acción huérfana de la protección o del paradigma institucional que aporta la galería, pendule entre la elaboración estética y el fracaso de sentido más absoluto, al quedar a merced de los creyentes quienes gobiernan finalmente en su interpretación y sentido. Cuando la acción se inscribe en el espacio público ya no es del performer, su sentido se hace polivalente y trasciende los marcos establecidos por éste, desborda las posibilidades interpretativas y se torna en una construcción social más allá de sí misma.

Aquí es importante retomar el planteamiento de Ernest Gombrich, cuando propone que “todo arte se origina en la mente humana, en nuestras reacciones ante el mundo, más que en el mundo en sí”<sup>109</sup>; es valioso destacar la importancia que el performance retorna al espectador como autor. Surge así una suerte de yuxtaposición de autoría, donde el público y el performer se tornan activos: el público no es un balde carente de significantes, por el contrario, la acción es el detonante, pero la reacción - como sugiere Gombrich- es la que se torna trascendental.

---

<sup>109</sup> E. Gombrich, *Op Cit*, 2008



Imagen 53

Diana Taylor sugiere que el performance puede operar como “un transmisor de la memoria traumática”, y también como su “re-es escenificación”.<sup>110</sup> El creyente performado en público-autor facilita que entren en juego las prefiguraciones que el creyente mantiene de su memoria cristiana - activa o inactiva.

Ernest Gombrich<sup>111</sup>, señala la importancia de la obra de arte en tanto provocadora de reacciones, más que como obra en sí. Para el autor la reacción frente a la obra que en un primer momento puede ser vaga y general, se irá tornando progresivamente articulada y diferenciada.

La importancia del performance como medio social y político, radica en la transformación de los creyentes, que si bien desde el canon artístico pueden ser subvalorados como ignorantes en clave de lectura de Gombrich, son espectadores en potencia, personas de carne y hueso vinculadas no por la teoría, sino por la experiencia a las distintas propuestas artísticas que enuncian los performers.

Es importante retomar el planteamiento de Gombrich en *Arte e Ilusión*, cuando se refiere a que los cambios en el arte obedecen a las demandas sociales. Quizá en éste momento las galerías carezcan del público de antaño debido a que ahora el público reclama el arte en la calle, reclama la posibilidad de tornarse en performer a la vez que es público.

En el performance el cuerpo se torna escenario de confrontaciones y de negociaciones, el performer da cuenta, a través de su cuerpo, de una posición crítica o política frente a una realidad determinada. El cuerpo al asumir la posición de imagen, se torna construcción social, producto de las relaciones conflictivas entre el deseo individual y la necesidad colectiva.

<sup>110</sup> Taylor, D.: “El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política”, Hemispheric Institute, NY, 2005.

<sup>111</sup> E. Gombrich, *Op Cit*, 2008

#### 1.4 EL ESPACIO COMO OBRA ABIERTA

El espacio, **santuario**, sólo existe en la medida en que es una vivencia, antes de 1971, la niña Dorita no era todavía una referencia obligada para el conjunto de habitantes de Piendamó, ni operaba como referente identitario de esa comunidad ante el País. Fue necesario un esfuerzo histórico, la creación de símbolos e imágenes para que una conciencia colectiva, en principio limitada a un grupo de creyentes se tornara en cultura.



Imagen 54



Imagen 55

El santuario se halla ubicado en la casa de la niña Dorita, quien hasta la actualidad continúa viviendo ahí en compañía de toda su familia, entonces el espacio doméstico y el espacio público coexisten en la tensión propia de pertenecer a todos los creyentes a la vez que pertenece a la familia Núñez; bajando las escaleras de la entrada se tiene acceso a la capilla, en conexión directa con la casa de habitación de la familia, al salir de la capilla y seguir bajando se encuentra el servicio de restaurante y de baños, si seguimos bajando vemos el azul de los tanques y de la gruta en medio de los árboles del espacio, finalmente estamos en el lugar de la Visión: el pozo se ha convertido en tanque, lo que era lodo ahora es cemento y escaleras y el árbol donde reposó la imagen invisible de la madre de Dios ha cedido su lugar a la gruta que guarda la imagen visible de la misma Virgen.

La disposición del espacio para el santuario actual podemos entenderla como producto de la huella cotidiana, de la rutina que generaron los creyentes en su visita, el plano técnicamente se trazó a partir del recorrido y de las acciones de cada quien, como ya reflexionamos antes, la casa de la familia Núñez dejó de serlo y pasó a ser propiedad pública, donde se redistribuyó y reconstruyó el espacio de acuerdo a la necesidad que la fe dictaminara.



Imagen 56

Se habla del fin de la importancia del espacio y de su vaciamiento, junto a ello de una suerte de relatividad en la cual vemos el fin del arte, porque todo puede ser arte, el fin del Estado Nación, de la Modernidad, de la historia y de todos los macrorrelatos que en alguna medida se hallan en conexión con el espacio; pero tomar dicha premisa como punto de partida lleva a caer en determinismos por un lado conservadores que pretendan demostrar su continuidad, o fatalistas que evidencien su fin. Es más productivo entrar a asumirlo como parte de algo nuevo, cabe entonces interrogarse por su Nueva configuración, por Cómo es ocupado.

“Exhibirse”, darse a la experiencia estética, es para la obra de arte arquitectónica lo mismo que ser habitada, y el ser habitada, que implica una improvisación de innumerables variaciones en torno a un tema o sentido espacial propuesto por ella, la convierte en una obra que se repite y reproduce a si misma incansablemente, como si fuera diferente en cada episodio de vida humana al que ella sirve de escenario<sup>112</sup>

El santuario religioso es tal vez de los escenarios que más experiencias de vida recoge, se torna curioso que pese a que son obras que se abren con la promesa y se cierran con el pago del exvoto, nunca el espacio en tanto obra arquitectónica se cierre, puesto que siempre está dispuesto para la intervención de los creyentes, que no sólo la habitúan sino que la habitan.

El espacio en tanto monumento que se exhibe, esto es claro en nuestra reflexión, puesto que el espacio se transforma a lo largo del tiempo, de ser un pozo rodeado de selva y lodo, a un santuario dotado oportunamente para la exhibición, oportuno y cómodo para facilitar la visita y estancia de los creyentes, sus peticiones y también sus donaciones.

Así, al entender el arte como práctica entregada a satisfacer en **la vida cotidiana** la necesidad de una experiencia estética mundana o “terrenal” materialista, entramos nuevamente en la tensión que venimos siguiendo en la experiencia generada por la Visión entre el valor de uso y el valor de cambio. Por una parte el espacio convoca y provoca cierta ritualidad y reverencia, pero por otro, por su necesidad de exhibición muestra su necesidad de incursionar en la industria cultural - en forma de turismo religioso-; facilitar al creyente el acceso al espacio sagrado garantiza de alguna manera su visita y su limosna.

---

<sup>112</sup> B. Echeverría, *Op cit*, pp 17



### 1.4.1 CAPILLA

Entramos y una vez al interior de la capilla que ocupa todo el costado derecho, vemos en primer plano, frente a nosotros, una réplica de la imagen de la Virgen de la aparición, vestida de blanco, pisando la rosa dorada, en tercer plano un Cristo crucificado y a su costado derecho, en segundo plano, una imagen del Sagrado Corazón de Jesús; si miramos hacia el lado derecho nos encontramos con un fresco o pintura en la pared que refiere al momento de la visión, hacia el lado izquierdo tenemos acceso a un cuarto que opera como tienda del santuario y a la vez designa la mayor parte del espacio para los exvotos, éste espacio tiene como patrona a la Virgen de manto azul.



Imagen 57



Imagen 58

En ésta distribución del espacio encontramos concreta la idea que venimos planteando desde páginas atrás respecto a la importancia del culto mariano en el catolicismo indígena o mestizo. Generalmente en las iglesias tradicionales la imagen central es la imagen de Jesús; en éste caso si bien aparece su figura, lo hace tímidamente tras la imagen de aproximadamente metro y medio de la Virgen, podemos leer un descentramiento en cuanto a la categoría de género, puesto que en el orden occidental del discurso religioso, político, social y en general, es la mujer quien aparece a los costados del varón o tras del mismo, pero raras veces en el lugar protagónico.

Lo interesante en éste tipo de movimientos propios del *ethos barroco*, es que también se naturalizan; nadie pone en cuestión que concretamente la Virgen descentre al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo y ocupe su lugar, porque en la vida cotidiana se experimenta la cercanía con ella, ella como puente, como *decorazione assoluta*, como ornamento u accesorio, que, sin mayores esfuerzos, termina por ocupar el lugar protagónico.

En éste espacio material denominado capilla, habitan las dos mujeres de la aparición o las dos versiones de la virgen, la capilla la gobierna la de manto blanco en

busto y en fresco. La Virgen de manto blanco, pura, sumisa, entregada, obediente y abnegada; entre tanto el espacio de los exvotos lo empatrona la Virgen de manto azul, la madre, la dadora, protectora y consoladora, aquella que ya padeció la muerte de su hijo y por tanto se solidariza con los creyentes y les concede sus peticiones.

#### 1.4.1.1 LOS EXVOTOS



Imagen 59

En sus necesidades más apremiantes el ser humano suplica el favor de las divinidades de su religión, que con frecuencia es otorgado, ofreciendo a cambio un exvoto o pago en agradecimiento a la intervención divina. Al obtenerlo, el creyente cumple su promesa y lleva el exvoto al templo como testimonio de agradecimiento. Usualmente son pinturas, pero también de manera reciente se trata de cartas, grafitis, acciones humanas y prótesis que han llevado consigo mientras padecían una enfermedad.

Normalmente estos dones votivos se encargan a un pintor local o los hacen los propios votantes, en ellos se lleva a cabo una doble función: la pictórica y la narrativa; el lenguaje plástico de los realizadores de exvotos populares o retablos, retrata lo sucedido al donante y la pronta u oportuna intervención de la divinidad. La pintura es espontánea, el estilo informal, ingenuo pleno de desbordada imaginación y asombroso colorido. Completa el exvoto con el epígrafe o leyenda donde consta la conmovedora y humilde narración del creyente que agradece por el beneficio divino.

Así, donantes y pintores de exvotos populares en conjunto, dejan constancia del pensamiento costumbres y visión del mundo de su época, una visión de mundo que en el caso mariano evidencia en sus grietas el espacio para la existencia de la mujer en un contexto tan machista como lo es el contexto religioso occidental y cristiano.



Imagen 60

La distribución jerárquica de las imágenes permiten rastrear esa posibilidad de vivir lo invivable, como la condición de género, clase y raza, desde la imaginación, desde el yo cultural bifurcado, sin renunciar a la esperanza ni al desencanto.



### 1.4.2 GRUTA

Con la invención del canibalismo de indias la naturaleza y el indio entran al lenguaje del estereotipo y del binarismo sobre el cual occidente construye a su otro, una construcción que se regodea en la carencia o en el exceso según convenga.



Imagen 61

Es poco probable y se tornaría bastante pretencioso afirmar que las personas que construyeron la gruta maquinaron y preconcieron todas éstas ideas y estereotipos. Por el contrario, lo que ocurre es que se lleva a cabo una naturalización de éstas formas, así las imágenes archivo subyacen al deber ser y al procedimiento correcto.

Éste orden visual mediante el que se organiza el espacio facilita la descorporización o invisibilización a pesar de ser visto, esto en tanto lo que pasa a imperar es el exceso o la carencia mediada por la categoría del canibalismo.

La idea de imagen ya encarna en sí misma un fuerte legado colonial por su asociación directa al cristianismo católico; en el argot popular es usual escuchar un binario que opone el cristiano a la bestia/canibal inscrito en lo pagano.

Así podemos proponer una suerte de necesidad humana por domesticar la naturaleza; para los creyentes es claro que no importaba dónde estuviese la fuente y el lugar sagrado, igual ellos en su creer accederían al sitio. Sin embargo, de acuerdo a la transformación que sufre el espacio, podemos decir que los asesores de la vidente inician un programa de inversión y mejoramiento del espacio. Se trasluce así la pulsión por desaparecer lo salvaje y convertir el espacio en un espacio doméstico o cristiano.



Imagen 62

La colonialidad introduce o pretende introducir en la vida cotidiana de las comunidades indígenas que interviene una suerte de escisión entre la naturaleza y las mismas. De este modo intenta que estas comunidades se vuelvan en contra de la naturaleza como en contra de un enemigo, de manera que aquello que antes era una

relación umbilical, ahora se torne en un antagonismo y se asuma la naturaleza como “el mal”.

“[...] tanto el “descubrimiento” del Nuevo Mundo, como la invención de su monstruosidad inherente, se corresponden simétricamente con el nacimiento de una nueva cultura visual transatlántica por un lado y con una cultura visual etnocéntrica propiamente capitalista y propiamente antropófaga por el otro”<sup>113</sup>



**Imagen 63**

Podríamos decir que la obra conserva su aura a pesar de las transformaciones del espacio que se corresponden con la aceleración y los miedos salvajes del mundo capitalista. Por otro lado, la obra mantiene el aquí y el ahora que invita al recogimiento y a la experiencia única e invaluable de la obra.

Tras la aparición de la Virgen hay todo un discurso que se regodea en la imagen del buen salvaje, en el menor de edad, humilde, obediente, pobre y además vinculado a lo femenino y natural, cuya condición de subalternidad y sufrimiento es premiada por la divinidad.

Aun así, al mismo tiempo la naturaleza -como parte de lo femenino y fértil- es vaciada de su autoridad y entra en juego el estereotipo del varón dominante que posee licencia para subyugarla y hacerlo a su antojo.

La domesticación vacía al caníbal femenino, en éste caso, de su rebeldía, de su carácter erótico y fuerte para visualizarlo o imaginarlo como un ser dócil y merecedor de reconocerse en ese “lo suficiente”, como un terreno utópico dispuesto para ser cultivado con las semillas de la civilización/colonización.

Así el yo cultural bifurcado se debate entre apostarle a ese compendio de imágenes archivo a la vez que juega desde su propio cuerpo y desde la herencia que a partir de él lo conecta con la naturaleza.

<sup>113</sup> Joaquín Barrios, “Apetitos Extremos: La colonialidad del ver y las imágenes-archivo sobre el canibalismo de Indias” *En*: <http://translate.eipcp.net/transversal/0708/barrios/es>

En otro sentido, la transformación del espacio valida el carácter obediente y resignado que debe asumir el otro, en ese juego que establece quien tiene la autoridad para representar, si quiere tener la posibilidad de ganar el juego en algún momento; entendiendo que ganar el juego en éste régimen discursivo consiste en alcanzar el reconocimiento y entrar al sistema de representaciones que impone el ritmo del otro.



*Imagen 64*

## QUÉ TANTO APRENDIMOS

*Condena, caníbal, correcto, clemencia, continente, conquista, colonia, cerrado, confrontar, cartografía, capilla, caligrafía, caballero, censura, cielo, cobardía, carne, comunidad, compasión y Conclusión, son palabras que se escriben con*





Desde la colonización a América la visión ha jugado un papel preponderante en la construcción de verdad, de ahí que las Misiones celebradas en nuestro continente tuviesen como objeto narrar a sus mecenas de viaje los hallazgos vistos en el Nuevo Mundo, desde una visión predispuesta y comparativa llegan los visionarios a América.

Las personas encargadas de vernos traían un arsenal de imágenes archivo, que les impedía vernos en nuestra diferencia y sólo les permitía hacerlo en relación a nuestra carencia o deficiencia, ellos inauguraron el modo de ver forzosamente homogéneo.

A placer o despecho somos parte de esa escuela de visión, sin embargo y aunque un poco tarde estamos emprendiendo una emancipación visual, que si bien no rompe el yugo al menos nos permite hacer conciencia de que existe.

Después de llevar a cabo un grato recorrido por la visión de la niña Dorita y su experiencia con la virgen María, puedo concluir que los elementos visuales que nos rodean son expresión material de demandas sociales.



Imagen 65

Si bien la visión de Dora ocurre en un territorio mestizo y a una niña educada en el cristianismo Betlehemita, lo cual se trasluce en el mensaje que la Virgen le confía, es interesante preguntarse ¿por qué la niña ve a dos mujeres? ¿Será posible que esa visión traiga a la arena la cuestión del *yo cultural bifurcado* y en alguna medida responda a los diversos contactos y transacciones de creencias entre pueblos? ¿Acaso en ésta visión se puede hallar una huella de esa tensión imaginaria a través de la cual desde Flores Galindo y Marie Louise Pratt, sobrevive culturalmente el hombre andino? Ésta son preguntas que requieren de una reflexión más amplia que la presente, sin embargo vale la pena dejarlas como inquietudes para el lector.

Echeverría propone una pluralidad de éthos para vivir la modernidad, así el enfoque que venimos trabajando en éstas líneas es el éthos barroco, el cual nos permite la teatralización de la vida cotidiana y junto a ella la existencia de un *yo cultural bifurcado*. El autor lleva a cabo una reflexión respecto a la modernidad, el éthos barroco y la estetización de la vida cotidiana que aborda la figura de la Virgen en la mitología cristiana y su barroquización, que nos es de utilidad en ésta reflexión.

Las expresiones de religiosidad popular permiten u ofrecen movimiento al estado “estructural” de la vida humana en sociedad, despiertan las instituciones ya sea para que se refute la manifestación cultural o para cooptarla, pero en cualquiera de los dos casos desde el plano cultural el hecho de desestabilizar la seguridad ontológica de la estructura siempre será ganancia.

Cada ser vivo es un universo de ahí que a partir de lo que sienta, piensa, crea o expresa una persona no se puede generalizar un resultado y asumirse como homogéneo para una comunidad; pesar de desarrollar prácticas compartidas los motivos y fines varían de acuerdo a cada persona. De ahí el riesgo de idealizar o condenar que corre quien reflexiona en torno a temas asociados a la cultura.

La religiosidad popular no sólo obedece a un patrón dominante de personas con necesidades económicas, me atrevo a proponer que el valor de este tipo de religiosidad radica en que es una manera umbilicalmente ligada a la vida cotidiana, es un medio en el cual cada creyente, devoto o feligrés se siente más cerca de su divinidad, en tanto comparten un mismo lenguaje: el de la vida.



*Imagen 66*

La religiosidad popular es la otra cara de la religiosidad oficial, entre ambas se produce una relación de necesidad y rechazo sostenido, la riqueza cultural de la religiosidad popular lo es en tanto no es oficial y sin embargo opera como tal para una sociedad determinada.

La oralidad es un co-elemento de la memoria, gracias a ella la fe, la cultura y las diversas implicaciones de éstas trascienden al universo de la vida cotidiana, o al tiempo mercantil.

La cultura es un lugar donde se lucha el poder interpretativo y se lucha por éste en tanto los sujetos modernos son sujetos del discurso, en éste sentido quien gana la lucha y adquiere el poder de imponer su significado del mundo, es quien articula los sujetos y los estereotipos que mejor les vengan para su propio provecho.

Las imágenes archivo constituyen un elemento constitutivo que filtra nuestro modo de ver las cosas desde distintas aristas como son el género, la clase y la raza, usualmente donde hay una de éstas categorías podemos rastrear las otras dos, sin embargo en ocasiones nos conformamos con la primera que hallamos y eso castra nuestras reflexiones.

Las personas que nos dedicamos a reflexionar en torno a la cultura y a los elementos infinitamente diversos que la constituyen, nos dedicamos al estudio de algo que no existe, pero quienes lo experimentan y le han dado cuerpo creen que existe. Así confluyendo con el señor Alberto Flores Galindo la podemos decir que la tensión ocurre en la imaginación, forma maravillosa que nos permite ser para el otro y ser para nosotros mismos.

## BIBLIOGRAFÍA

Andersen, Hans Christian El Traje nuevo del emperador, disponible en <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/euro/andersen/trajenue.htm>

Archila, Mauricio, *"Fuentes orales e historia obrera"*, los usos de la historia de la vida en las ciencias sociales, "Vol. I, Barcelona, Universidad Externado de Colombia-Anthropos, 1998.

Barriandos, Joaquín, *La Colonialidad del Ver*, en desenganche visualidades y sonoridades otras, la tronkal, Quito, 2010. Pp 130-156

-----, *"Apetitos Extremos: La colonialidad del ver y las imágenes-archivo sobre el canibalismo de Indias"* En:

<http://translate.eipcp.net/transversal/0708/barriendos/es>

- Barthes, Roland "El Mito hoy" En: *Mitologías* (México: Siglo XXI, 1980) pp. 197-257.
- Beverly, John, *Anatomía del testimonio*, en *Del Lazarillo al Sandinismo*, Minnesota, Ideologías y Literatura
- Bhabha Homi, "El mimetismo y el hombre: Ambivalencia del discurso colonial" En: *El lugar de la cultura* (Buenos Aires: Manantial, 2002)
- Bhabha, Homi, "El mimetismo y el hombre: Ambivalencia del discurso colonial" En: *El lugar de la cultura*, Buenos Aires: Manantial, 2002.
- Brea Jose Luis *Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad*, disponible en: <http://www.joseluisbrea.net/articulos/losestudiosvisuales.htm>,
- Burgos, Elizabeth [Y Rigoberta Menchú], *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, Siglo XXI, 1ª edic. 1985.
- Butler, Judith Violencia-no violencia, Sartre en torno a Fanon, en Frantz Fanon, *Piel negra, Máscaras blancas*, Madrid, Akal, 2009 pp.193-216
- Candina Polomer, Azun, "El día interminable. Memoria e instalación del 11 de septiembre de 1973 en Chile (1974-1999)", Elizabeth Jelin, comp, *Las conmemoraciones: las disputas en las fechas in-felices*, Madrid, siglo XXI, 2002
- Cieza de León, Pedro, *Primera Parte de la Crónica del Perú*. Editorial Espasa-Calpe, Madrid, 1962.
- Cruz, Gallego, Carlos, Enrique, entrevista personal, agosto 11 de 2011, Piendamó Cauca.
- Derrida, Jaques, "Envío" En: *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía* (Buenos Aires: Paidós, 1993).
- Dora Lilia Núñez, entrevista personal, Piendamó, Cauca, Colombia, domingo 31 de julio de 2011.
- Du Bois, William Edward Burghardt *The Souls of black folk*. New York: Bantam 1989 [1903]
- Eagleton, Tom, "El Postestructuralismo" En: *Introducción a la teoría literaria*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1994) pp. 155-181.
- Echeverría Bolívar, *Modernidad, El Ethos Barroco en Mestizaje cultural, Ethos Barroco*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F, 1994.
- , *El éthos barroco y la estatización de la vida cotidiana*, Escritos, revista del centro de Ciencias del Lenguaje, N° 13-14, enero diciembre de 1996.
- , Estudio introductorio, en Benjamín, Walter, *la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Rayuela editores, Quito-Ecuador 2010.
- Entrevista inédita a Dora Lilia Núñez, mayo 12 de 2007, Piendamó Cauca
- Fernández, Miguel, *El movimiento social de los indígenas en el cauca*, 1971.
- Ferro, German, Guías de observación etnográfica y valoración cultural: Santuarios y oficios. En: Apuntes 23 (1): 56-69. (2010).
- Ferro, German, *Guías de observación etnográfica y valoración cultural: Santuarios y oficios*. En: Apuntes 23 (1): 2010, 56-69.



Flores Galindo, Alberto, *Buscando a un Inca*, Utopía Andina, editorial horizonte, octubre 1988.

Glusberg, Jorge, *El Arte de la Performance*, Editorial de Arte Gaglianone, 1986.

Foucault, Michel el orden del discurso. Lección inaugural dictada en el College de France, 1970

Franco, Jaime, Entrevista desarrollada por el Grupo de Investigación Poliedro de la Universidad del Cauca, 21 de Julio de 2009

Gombrich, Ernest, *Arte e ilusión estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Phaidon, Londrés, 2008.

-----, *Pinturas en los altares*, en *los usos de las imágenes*, Fondo de Cultura económica, México, 2003.

Gordon, Lewis, A través de la zona del no ser, una lectura a piel negra máscaras blancas, en la celebración del octogésimo aniversario del nacimiento de Fanon, En Frantz Fanon, *Piel negra, máscaras blancas*, Madrid, Akal, 2009, pp.217-259

Gruzinski, Serge, los efectos admirables de la imagen barroca y los consumidores de imágenes, en la guerra de las imágenes, Fondo de Cultura Económica, México, pp.124, 2001

Halbwachs Maurice, "La sociología de la memoria", publicado en *Raison Présente*, 128, octubre de 1998, pp. 47-56

Hall, Stuart, "The work of representation" en: *Representation: Cultural representation and signifying practices* (London: Sage/Open University Press, 1997, pp. 13-64.

-----, "The Spectacle of 'the Other'" en: *Representation: Cultural representation and signifying practices*, London: Sage/Open University Press, 1997.

<http://corte-constitucional.vlex.com/vid/-43533476>- Sentencia de Constitucionalidad nº921/07

Jaúregui, Carlos, "Del canibalismo al consumo: textura y deslindes" En: *Canibalia: Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Madrid: Iberoamericana, 2008, pp. 13-46.

Maldonado, Torres, Nelson, (Des) Colonialidad del ser y del saber(videos indígenas y los límites coloniales de la izquierda) en Bolivia, "La topología del ser y la geopolítica del saber. Modernidad, imperio, colonialidad", Buenos Aires, Del Signo, 2006, pp.57-124

Mijail Bajtin, *teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989

Mitchell, "Mostrando el ver: Una crítica de la cultura visual" En: *Estudios Visuales* No.1, Nov. 2003, pp. 17-40.

- Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Paidós, 2001.
- Núñez, Dora Lilia entrevista personal, Piendamó, Cauca, Colombia, domingo 31 de julio de 2011.
- Portelli, Alessandro, *la orden ya fue ejecutada*, Buenos Aires, F.C.E, 2003.
- Pratt, Mary Louise, "Apocalipsis en los Andes: zona de conflicto y lucha por el poder interpretativo" Conferencia, Centro cultural del BID, N°15, 29 marzo 1996.
- Quijano, Aníbal, "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina" *En: La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, ed. Edgardo Lander, Buenos Aires UNESCO/CLACSO, 2000, pp. 201-246.
- Rampley, Mathew, "La cultura visual en la era postcolonial: el desafío de la antropología" *En: Estudios Visuales*, No. 3, Ene. 2006, pp. 186-211.
- Rappaport, Joanna, *Tierra Páez: la etnohistoria de la defensa territorial entre los paeces de Tierradentro*.
- Ricoeur, Paul, *definición de la memoria desde el punto de vista filosófico*, en *¿por qué recordar?* Foro Internacional de Memoria e Historia, Unesco, 25 de marzo de 1998, Academia Universal de las culturas, La Sorbone, 26 de marzo de 1998:24-28.
- Rivera, Cusicanqui, Silvia, *Chixinakax Utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, Editorial Tinta limón, Buenos Aires, 2010
- S. Lash y J. Urri, *Economías de signos y espacio. Sobre el capitalismo de la posorganización*, Buenos Aires, Amorrortu, 1998, pp.70-88
- Smith, "Los Estudios Visuales como estudios de los *modos de hacer*" *En: Estudios Visuales*, No. 3, Ene. 2006, pp. 154-183.
- Taylor, D.: "El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política", Hemispheric Institute, NY, 2005.
- Von der Walde, Erna. (2007). El "Cuadro de Costumbres" y el proyecto hispano-católico de unificación nacional en Colombia. *Arbor*, 183(724): 243-25 doi: 10.3989/arbor.2007.i724.95
- Zambrano, Carlos, *Mito Y Etnicidad Entre Los Yanaconas Del Macizo Colombiano* Mitológicas, Vol. 15, Centro Argentino de Etnología Americana, Buenos Aires, Argentina 2000
- Vasco, Carlos Eduardo. 2003. Objetivos específicos, indicadores de logro y competencias: ¿y ahora estándares? [http://es.scribd.com/full/20721344?access\\_key=key-tbt4rcaw3gynl3qo5u0](http://es.scribd.com/full/20721344?access_key=key-tbt4rcaw3gynl3qo5u0) (Recuperado el 18 de marzo de 2011).
- Vasco, Luis Guillermo. 1997. Conceptos básicos de la cosmovisión guambiana en relación con sus procesos de lucha. Relatoría <http://www.luguiva.net/articulos/detalle.aspx?id=38> (Recuperado el 8 de octubre de 2010).
- López de la Roche, Fabio. 1993. *Modernidad y sociedad política en Colombia*. Bogotá: Ediciones Foro Nacional por Colombia



## LISTADO DE IMÁGENES

<b>Imagen 1.</b> Dora Lilia Núñez, recetando a sus feligreses, imagen cortesía del archivo personal de Héctor Damián Trochez Patiño .....	<b>9</b>
<b>Imagen 2.</b> Ubicación del Municipio de Piendamó, en Latinoamérica, en Colombia y en el Cauca. imagen concedida por Daniel Antonio León Blanco.....	<b>19</b>
<b>Imagen 3.</b> Imagen de dos representantes del pueblo Misak, arreando una vaca, imagen disponible en: <a href="http://www.google.com.co/imgres?imgurl=http://img.fotocommunity.com/World/SouthAmericaIndios-de-Colombia-IndiosGuambianos20937438.jpg&amp;imgrefurl=http://www.fotocommunity.es/pc/pc/display/20937438&amp;usq=__fi7kkUI_baAal0n_GjSMXRiFjx8=&amp;h=408&amp;w=510&amp;sz=228&amp;hl=es&amp;start=8&amp;zoom=1&amp;tbnid=kf-MJT3A">http://www.google.com.co/imgres?imgurl=http://img.fotocommunity.com/World/SouthAmericaIndios-de-Colombia-IndiosGuambianos20937438.jpg&amp;imgrefurl=http://www.fotocommunity.es/pc/pc/display/20937438&amp;usq=__fi7kkUI_baAal0n_GjSMXRiFjx8=&amp;h=408&amp;w=510&amp;sz=228&amp;hl=es&amp;start=8&amp;zoom=1&amp;tbnid=kf-MJT3A</a> <a href="http://www.fotocommunity.es/pc/pc/display/20937438&amp;usq=__fi7kkUI_baAal0n_GjSMXRiFjx8=&amp;h=408&amp;w=510&amp;sz=228&amp;hl=es&amp;start=8&amp;zoom=1&amp;tbnid=kf-MJT3A">x52M:&amp;tbnh=105&amp;tbnw=131&amp;ei=8VvSToi3H5Oltwforli4DQ&amp;prev=/search%3Fq%3Dguambianos%26hl%3Des%26sa%3DX%26noj%3D1%26biw%3D1366%26bih%3D667%26tbnid%3Dsch%26prmd%3Dimvns&amp;itbs=1</a> .....	<b>21</b>
<b>Imagen 4.</b> Familia Nasa .....	<b>21</b>
<b>Imagen 5.</b> Peregrinos afuera de la casa de la niña Dorita, imagen de la revista VEA de 1971, archivo personal Dora Lilia Núñez.....	<b>26</b>
<b>Imagen 6.</b> Grupo de notables de Tunia, imagen cortesía del archivo personal de Héctor Damián Trochez Patiño.....	<b>28</b>
<b>Imagen 7.</b> Niña Dorita asediada por los peregrinos imagen de la revista VEA de 1971, cortesía archivo personal de Carlos Enrique Cruz Gallego .....	<b>32</b>
<b>Imagen 8.</b> Recorte de la revista VEA de 1971, declaración de Aquileo Núñez , padre de la niña Dorita, imagen cortesía del archivo personal de Carlos Enrique Cruz Gallego .....	<b>33</b>
<b>Imagen 9.</b> La niña Dorita, sentada junto a otros niños en el andén de su casa, imagen cortesía del archivo personal de Héctor Damián Trochez Patiño .....	<b>33</b>
<b>Imagen 10.</b> La niña Dorita sentada junto a su madre, cargando una muñeca de cabello negro y rodeada de toda su familia. Imagen de la revista VEA de 1971, cortesía del archivo personal de Carlos Enrique Cruz Gallego.....	<b>35</b>
<b>Imagen 11.</b> Retrato Virgen de la gruta del santuario de la Niña Dorita, fotografía por Andrea Calderón, agosto 2011 .....	<b>35</b>
<b>Imagen 12.</b> Cuerpo completo, Virgen de la gruta del santuario de la Niña Dorita, fotografía por Andrea Calderón, agosto 2011 .....	<b>39</b>
<b>Imagen 13.</b> La niña dorita posando en su habitación, con una corona puesta y junto a sus juguetes, imagen cortesía del archivo personal de Héctor Damián Trochez Patiño .....	<b>44</b>
<b>Imagen 14.</b> Retrato Virgen de la gruta del santuario de la Niña Dorita, fotografía por Andrea Calderón, agosto 2011 .....	<b>45</b>
<b>Imagen 15.</b> Imagen del fresco pintado al interior de la capilla del Santuario, , fotografía por Andrea Calderón, diciembre de 2010 .....	<b>45</b>
<b>Imagen 16.</b> La niña Dorita, en el lugar de la aparición de la virgen, entrevistada por un periodista y rodeada de creyentes y curiosos, imagen cortesía del archivo personal de Héctor Damián Trochez Patiño .....	<b>46</b>
<b>Imagen 17.</b> Grupo de peregrinos en el lugar de la aparición de la Virgen, imagen de la revista VEA, archivo personal Dora Lilia Núñez .....	<b>47</b>

<b>Imagen 18.</b> La niña Dorita, en el lugar donde apareció la Virgen, ocupando su lugar, rodeada de su padre y algunos periodistas, curiosos y creyentes , imagen cortesía del archivo personal de Héctor Damián Trochez Patiño .....	<b>49</b>
<b>Imagen 19.</b> La niña Dorita acompañada por algunos miembros de la junta prodefensa de la niña Dorita, puede leerse la P del brazo en uno de los miembros. imagen de la revista VEA, archivo personal Dora Lilia Núñez .....	<b>49</b>
<b>Imagen 20.</b> Artículo que se refiere a la posición que asume la Iglesia frente a la Visión de Dorita, imagen de la revista VEA, cortesía del archivo personal de Carlos Enrique Cruz Gallego .....	<b>51</b>
<b>Imagen 21.</b> Artículo que se refiere a las medidas que adopta el Consejo Municipal de Piendamó ante el silencio de la Iglesia y la visión de Dorita, imagen de la revista VEA, archivo personal Dora Lilia Núñez .....	<b>57</b>
<b>Imagen 22.</b> La niña Dorita sentada en medio de su padre y su madre, cargando una muñeca de cabello negro y acariciándola, rodeada de toda su familia. Imagen de la revista VEA de 1971, cortesía del archivo personal de Carlos Enrique Cruz Gallego .....	<b>63</b>
<b>Imagen 23.</b> La niña Dorita en su cama, sosteniendo una muñeca, imagen de la revista VEA, archivo personal Dora Lilia Núñez .....	<b>64</b>
<b>Imagen 24.</b> Dora Lilia Núñez, recetando a sus feligreses, imagen cortesía del archivo personal de Héctor Damián Trochez Patiño .....	<b>64</b>
<b>Imagen 25.</b> Artículo de la revista Vea donde se narra la visita de Dora Lila al Arzobispo de Popayán y su respuesta frente a la visión de la niña, así como la prohibición a la hermana María Mercedes de hablar de su sanación milagrosa. Imagen de la revista VEA de 1971, cortesía del archivo personal de Carlos Enrique Cruz Gallego .....	<b>67</b>
<b>Imagen 26.</b> Testimonio de la Hermana María Mercedes respecto al milagro obrado por Dorita, imagen de la revista VEA, archivo personal Dora Lilia Núñez .....	<b>69</b>
<b>Imagen 27.</b> Imagen de la bandera de Piendamó, disponible en <a href="http://www.piendamocauca.gov.co/nuestromunicipio.shtml?apc=mfx1-8m=f#simbolos">http://www.piendamocauca.gov.co/nuestromunicipio.shtml?apc=mfx1-8m=f#simbolos</a> .....	<b>73</b>
<b>Imagen 28.</b> La niña Dorita, en el lugar donde apareció la Virgen, ocupando su lugar, rodeada de su padre y algunos periodistas, curiosos y creyentes , fuente desconocida, imagen cortesía del archivo personal de Héctor Damián Trochez Patiño .....	<b>75</b>
<b>Imagen 29.</b> Imagen de la Virgen en el lugar de la aparición, fuente desconocida, archivo personal Dora Lilia Núñez .....	<b>76</b>
<b>Imagen 30.</b> Imagen del Santuario, ocupando el lugar de lo que antes fuera el domicilio de la familia Núñez, fuente desconocida, archivo personal Dora Lilia Núñez .....	<b>76</b>
<b>Imagen 31.</b> Retrato Virgen de la gruta del santuario de la Niña Dorita, fotografía por Andrea Calderón, agosto 2011 .....	<b>77</b>
<b>Imagen 32.</b> Artículo que cuenta de la exclusión de la familia de Dora Lilia por parte de quienes han asumido su agenciamiento, imagen de la revista VEA, archivo personal Dora Lilia Núñez .....	<b>77</b>
<b>Imagen 33.</b> Declaración del Sacerdote Hurtado Galvis respecto al retiro de su apoyo al mercado que se construye alrededor de la imagen de la niña Dorita. imagen de la revista VEA, archivo personal Dora Lilia Núñez .....	<b>78</b>
<b>Imagen 34.</b> La Niña Dorita rodeada de sus feligreses, fuente desconocida, imagen cortesía del archivo personal de Héctor Damián Trochez Patiño.....	<b>83</b>
<b>Imagen 35.</b> Dorita junto al sacerdote Hurtado Galvis a su izquierda y don Aquileo Núñez a su derecha, fuente desconocida, imagen cortesía del archivo personal de Héctor Damián Trochez Patiño .....	<b>85</b>

<b>Imagen 36.</b> Dora Lilia vertiendo agua del arroyo de la visión, sobre la pierna enferma de un feligrés, imagen de la revista VEA, archivo personal Dora Lilia Núñez .....	<b>86</b>
<b>Imagen 37.</b> Dorita tocando el rostro de uno de los caballeros de la liga prodefensa a la niña Dorita, , imagen de la revista VEA, archivo personal Dora Lilia Núñez .....	<b>86</b>
<b>Imagen 38.</b> La niña Dorita de la mano del Sacerdote Hurtado Galvis, tras ellos los caballeros de la liga prodefensa a la niña dorita y tras ellos los feligreses, curiosos y creyentes. Imagen de la revista VEA, archivo personal Dora Lilia Núñez .....	<b>87</b>
<b>Imagen 39.</b> La niña Dorita enjugándose las manos con agua bendita, antes de salir a atender a los creyentes enfermos que van en su busca para ser sanados. Imagen de la revista VEA, archivo personal Dora Lilia Núñez .....	<b>87</b>
<b>Imagen 40.</b> Dorita cargada por uno de los caballeros de la Liga prodefensa de la niña Dorita, mientras vierte agua desde un balde a la feligresía. Imagen de la revista VEA, archivo personal Dora Lilia Núñez	<b>88</b>
<b>Imagen 41.</b> Dorita después de enjugarse las maños con agua bendita, atiende a los creyentes desde la ventana. Imagen de la revista VEA, archivo personal Dora Lilia Núñez .....	<b>88</b>
<b>Imagen 42.</b> Dora Lilia después de una larga jornada de atender a 8.000 feligreses, Imagen de la revista VEA de 1971, cortesía del archivo personal de Carlos Enrique Cruz Gallego .....	<b>89</b>
<b>Imagen 43.</b> Dorita acompañada de uno de los caballeros de la Liga prodefensa de la niña Dorita, mientras vierte agua bendita sobre una niña. Imagen de la revista VEA, archivo personal Dora Lilia Núñez .....	<b>90</b>
<b>Imagen 44.</b> La niña Dorita, en el lugar donde apareció la Virgen, ocupando su lugar, rodeada de su padre y algunos periodistas, curiosos y creyentes , fuente desconocida, imagen cortesía del archivo personal de Héctor Damián Trochez Patiño .....	<b>91</b>
<b>Imagen 45.</b> Recorte de artículo en la revista VEA, donde se compara a Piendamó con Lourdes. Imagen de la revista VEA de 1971, cortesía del archivo personal de Carlos Enrique Cruz Gallego .....	<b>92</b>
<b>Imagen 46.</b> Retrato Virgen de la gruta del santuario de la Niña Dorita, fotografía por Andrea Calderón, agosto 2011 .....	<b>94</b>
<b>Imagen 47.</b> Cuerpo completo, Virgen de la gruta del santuario de la Niña Dorita, fotografía por Andrea Calderón, agosto 2011 .....	<b>94</b>
<b>Imagen 48.</b> Dorita junto a la primera escultura de la virgen, acompañada de su padre y un periodista. Fuente desconocida, archivo personal Dora Lilia Núñez .....	<b>95</b>
<b>Imagen 49.</b> Dorita de espalda, saco de rayas de colores, en el cuarto de los exvotos ubicado dentro de la capilla. Fotografía por Andrea Calderón, agosto 2011 .....	<b>96</b>
<b>Imagen 50.</b> Imagen de la Virgen en el lugar de la aparición, fuente desconocida, archivo personal Dora Lilia Núñez .....	<b>96</b>
<b>Imagen 51.</b> Imagen de dos creyentes que llevan a su hija desahuciada para que Dorita la cure. Imagen de la revista VEA, archivo personal Dora Lilia Núñez .....	<b>97</b>
<b>Imagen 52.</b> Imagen de la curación sobre el niño Fredy Jazmín, quien no podía moverse antes de la entrevista con Dorita. Imagen de la revista VEA, archivo personal Dora Lilia Núñez .....	<b>98</b>
<b>Imagen 53.</b> Dorita de costado, saco de rayas de colores, orando por un anciano en el cuarto de los exvotos ubicado dentro de la capilla. Fotografía por Andrea Calderón, agosto 2011 .....	<b>100</b>
<b>Imagen 54.</b> Entrada actual al Santuario de Dorita. Fotografía por Andrea Calderón, diciembre de 2010 .....	<b>101</b>
<b>Imagen 55.</b> Gruta del Santuario donde actualmente se hallan los tanques de lo que antes fuese un pozo. Fotografía por Andrea Calderón, agosto 2011 .....	<b>101</b>

<b>Imagen 56.</b> píe, Carmelina Hurtado, Madre de Dorita, disponiendo flores para la Virgen en su gruta, de rodillas, creyente orando a la virgen. Fotografía por Daniel Antonio León. Diciembre de 2010 .....	<b>101</b>
<b>Imagen 57.</b> Imagen del interior de la Capilla de Dorita. Fotografía por Daniel Antonio León. Diciembre de 2010 .....	<b>103</b>
<b>Imagen 58.</b> Fresco pintado al interior de la capilla de Dorita. Fotografía por Andrea Calderón, agosto 2011 .....	<b>103</b>
<b>Imagen 59.</b> Niño observando la serie de exvotos dentro de la Capilla de Dorita. Fotografía por Daniel Antonio León. Diciembre de 2010 .....	<b>104</b>
<b>Imagen 60.</b> Serie de exvotos, ubicados en el cuarto de los mismos en la Capilla de Dorita. Fotografía por Andrea Calderón, agosto 2011 .....	<b>104</b>
<b>Imagen 61.</b> Feligreses mirando el lugar dónde apareció la Virgen a la niña Dorita. Imagen de la revista VEA, archivo personal Dora Lilia Núñez .....	<b>105</b>
<b>Imagen 62.</b> Feligreses rodeando el pozo que bendijo la Virgen de acuerdo con el testimonio de Dorita. Imagen de la revista VEA, 1971, archivo personal Dora Lilia Núñez .....	<b>105</b>
<b>Imagen 63.</b> Grupo de personas subiendo de la gruta de la Virgen. Fotografía por Daniel Antonio León. Diciembre de 2010 .....	<b>106</b>
<b>Imagen 64.</b> La niña Dorita lee un artículo acerca de sí misma en el diario Nacional colombiano "la Patria". Imagen de la revista VEA, archivo personal Dora Lilia Núñez .....	<b>107</b>
<b>Imagen 65.</b> Feligrés arrodillado frente a la gruta de la Virgen. Fotografía por Daniel Antonio León. Diciembre de 2010 .....	<b>109</b>
<b>Imagen 66.</b> Una anciana, considerada Venerable, por el medio que hace el artículo, visita a Dorita. . Imagen de la revista VEA de 1971, cortesía del archivo personal de Carlos Enrique Cruz Gallego .....	<b>110</b>